Sammlung Göschen

Stilkunde

Von

Prof. K. O. Hartmann

II

Renaissance und Neuzeit

Mit 2 Vollbildern und 61 Textillustrationen





Sammlung Göschen 

Stilkunde

Von

Oberregierungsrat Prof. K. O. Hartmann
Mitglied und schultechn. Referent des K. Württ. Gewerbe-Oberschulrats
in Stuttgart

II

Renaissance und Neuzeit

Mit 2 Vollbildern und 61 Textillustrationen

Sechste Auflage



Berlin und Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung G. m. b. H.
1918

Druck von Georg Reimer in Berlin.

Inhaltsverzeichnis.

10. Der Renaissance-Stil.

Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hatte sich in Deutschland der gotische Stil als die alleinherrschende Kunstform zu behaupten vermocht. Von nun an machte sich aber auch im Norden der kräftige Wellenschlag jener gewaltigen, auf den völligen Bruch mit dem starren Dogmenzwang des Mittelalters abzielenden Bewegungen geltend, welche schon vom ersten Viertel des 15. Jahrhunderts an von Italien ausgingen und mit unwiderstehlicher Macht das ganze Geistes- und Gemütsleben der Zeit erschütterten. Es war der aus dem lebhaften Ringen nach freiheitlicher Ausgestaltung der individuellen Selbständigkeit geborene „Geist der Renaissance"[1]), der dem rein kirchlichen Monopol mittelalterlicher Bildung eine „humane" entgegensetzte, in den klassischen Völkern das Musterbild menschlicher Vollkommenheit idealisierte und den Bildungsgehalt des Altertums der Kunst und Wissenschaft der europäischen Völker lebendig zu machen suchte. Dieser Bewegung kamen die epochemachendsten Entdeckungen und Erfindungen zu Hilfe, die den Gesichtskreis und die Macht des Menschen in ungeahntem Umfang erweiterten und die ganze bisherige Anschauungsweise von Grund aus veränderten. Mit tiefer Begeisterung forschten die bedeutendsten Kapazitäten der Zeit in der neu ausgegrabenen Litera-

---

[1]) Renaissance = „Wiedergeburt" des klassischen Altertums in seinem Einflusse auf die Wissenschaft, Literatur und Kunst und auf die gesamte Weltanschauung.

tur und Kunst des schönen Altertums, und die ganze gebildete Welt nahm mit Hilfe der eben erfundenen Buchdruckerkunst an ihren Errungenschaften den lebhaftesten Anteil. Und so vollzog sich allmählich, genährt und gefördert durch die heftigen Wirren der Reformation, jener tiefernste Umschwung auf allen Gebieten des geistigen Lebens, der mit sieghafter Kraft das ganze System der mittelalterlichen Scholastik umstürzte und der gesamten modernen Bildung ihre heutige Grundlage gab.

Diese Umwälzungen mußten auch einen tiefeinschneidenden Einfluß gewinnen auf die Entwicklung der Kunst. Unvergleichlich kühne Bauwerke hatte zwar noch die letzte Epoche des gotischen Stils emporgeführt. Allein ihre strenge organische Gebundenheit in der Anlage und den gesamten Raum- und Maßverhältnissen und die schließlich in greisenhafter Verknöcherung erstarrten Einzelformen entsprachen dem bewegten Zeitgeiste nicht mehr. Mit dem Mittelalter hatte sich auch die Gotik überlebt. Die Zeit drängte nach neuen Mitteln für den künstlerischen Ausdruck, und diese wurden in den antiken Formen gefunden.

Es war wohl natürlich, daß die „Wiedergeburt“ der klassischen Kunst, die „Renaissance“, von Italien ihren Ausgang nahm. Diesem Lande, auf dessen Boden einstens die römische Antike entstand, war nochmals im 15. und 16. Jahrhundert eine überaus glänzende Kulturepoche beschieden, in welcher Kunstsinn und Geschmack so sehr Allgemeingut des Volkes waren, wie wir das seit den Tagen der Griechen nicht mehr gesehen haben. Hier, wo man sich von den Resten des Altertums stets umgeben sah, wo der Geist desselben nie ganz gewichen und nur zeitweise durch Eindringen mittelalterlicher nordischer Elemente in seiner Fortbildung gehemmt wurde, ist die Renaissance eine streng nationale Kunst, von durchaus einheimischen Künstlern gepflegt. Hier erreichte sie auch die

edelste und vollkommenste Ausbildung, während sie im Norden erst nach langem Kampfe zur Geltung kam und auch dann nur unter mannigfacher Vermischung mit den Formen der angestammten mittelalterlichen Kunst. Da infolgedessen die Renaissance sich in den verschiedenen Ländern in sehr ungleichem Tempo entwickelte und auch zu völlig verschiedenem Gepräge gelangte, werden wir ihre Haupterscheinungsformen, so wie sie sich in den für uns besonders in Betracht kommenden Ländern Italien und Deutschland herausgebildet haben, im einzelnen betrachten.

Die italienische Renaissance offenbart uns schon bei ihrem Entstehen einen rein weltlichen Charakter. Während bisher die kirchliche Kunst die dominierende war und von ihr die Kunstformen entwickelt wurden, die dann auch auf die Profanbauten übergingen, gewinnt nunmehr die Palastarchitektur die Führung über die Kunst. Die weltlichen Baumeister, unter ihnen wahrhaft gigantische Künstlernaturen von höchster und vielseitigster Begabung, geben die Richtung an und drücken oft einem ganzen Zeitabschnitt den Stempel ihres Schaffens auf. Das Große und Bewundernswerte an ihren Schöpfungen liegt darin, daß sie nach eifrigstem Studium der antiken Bauwerke, deren Überreste zum Teil noch vor ihren Augen standen, nicht in eine antiquarische Nachahmung verfallen, sondern diese Formensprache mit souveräner Freiheit und großartiger Schöpferkraft für den Geist und die Bedürfnisse der eigenen schönheitsvollen Gegenwart und Wirklichkeit fortzubilden verstehen. Dadurch haben sie mit der Renaissance die Grundlage geschaffen für die gesamte Kunst der neueren Zeit.

Die ersten Werke der Renaissance entstehen in Florenz vom Jahre 1420 ab; dort wurde von dem Baumeister Brunelleschi, der als der eigentliche Vater der Renaissance gelten darf, zunächst die die Renaissancearchitektur einleitende

Domkuppel und dann der Palazzo Pitti und damit der Florentiner Palasttypus geschaffen. Dieser zeigt einen meist in rechteckiger Grundform und in mächtigen Dimensionen angelegten mehrgeschossigen Bau, dessen Räume sich um einen quadratischen oder rechteckigen Hof gruppieren, welcher von offenen, meist durch alle Stockwerke durchgeführten Säulenhallen umgeben ist (Fig. 154). An ihnen finden die spätrömischen Arkadenstellungen sehr dankbare Verwendung; sie sind mit Kreuz-, Kuppel- oder Spiegelgewölben überdeckt. Die letzteren werden auch für die Innenräume, namentlich in der entwickelteren Renaissance, charakteristisch; sie sind flache Gewölbe von halbelliptischem Querschnitt, die eine nahezu ausgeebnete Mittelfläche erhalten, den Spiegel (specchio), der von einem kräftigen, in Stuck gezogenen Profil umrahmt wird und so der Malerei eine treffliche Fläche bietet. Neben den Wölbungen kommt aber auch die flache Decke häufig vor, glatt und bemalt oder durch Rahmenwerk in Kassetten oder geometrische Felder eingeteilt, die mit Stuckornamenten oder Malereien ausgeschmückt werden. Weiträumige, bequeme Treppen bilden die Verbindung der einzelnen Geschosse.

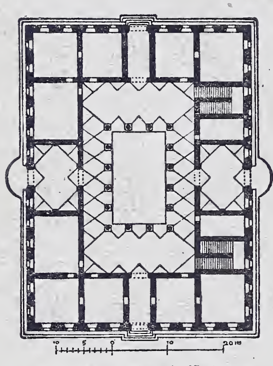


Fig. 154. Grundriß des Pal. Strozzi in Florenz.

In der Architektur kommt die Säule wieder zur Aufnahme und zwar mit Vorliebe die der korinthischen Ordnung, deren Kapitäle aber frei umgeformt werden (Fig. 157) und deren Schäfte meist unkanneliert bleiben oder mit flachem Ornamentwerk übersponnen sind. Bisweilen erhalten die Säulenschäfte kandelaberartige Bildungen (vgl. Fig. 166)

An den Fassaden wird erstmals die **Rustica**, das regelmäßige Quadermauerwerk mit sorgfältig abgerichteten vertieften Fugen zu künstlerischer Geltung gebracht. In Venedig tritt an deren Stelle sehr häufig eine Verkleidung der Fassadenflächen mit bunten und kostbaren Steinplatten in verschiedenen Farben und Formen, die sogenannte **Inkrustation**. Für die äußere Formgebung werden die **römischen Baugliederungen** und das gesamte Ornamentwerk übernommen; kräftige **Gurtgesimse** bewirken eine Einteilung der Fassaden in Stockwerke; ein mächtiges und reich ausgebildetes **Kranzgesims** gibt dem Ganzen einen wirkungsvollen Abschluß. Die **Türen** und **Fenster** werden streng symmetrisch unter sorgfältiger Einhaltung durchgehender Achsen angelegt und mit antiken Gliedern umrahmt; sie erinnern in dem in der Frühzeit häufig angewendeten Rundbogenschluß an die romanisch mittelalterliche Kunst (Fig. 155). In der weiteren Entwicklung dieser Paläste bemerken wir, wie sich allmählich aus den der römischen Antike entnommenen Motiven ein typisches, vom Einfachen und Schweren zum Mannigfaltigen und Leichten fortschreitendes Fassadensystem ausbildet. Die Rustica tritt entweder in allen Geschossen oder wenigstens über dem ersten Stockwerk in Verbindung mit zierlich gestalteten **Pilastern**,

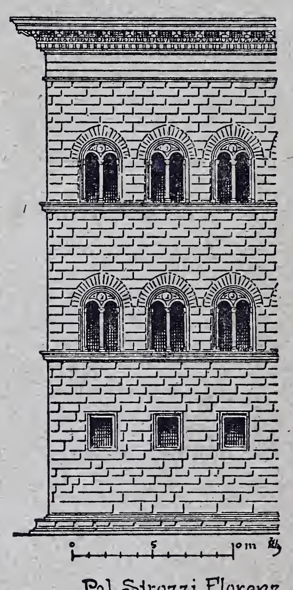


Fig. 155.

welche die langen Fassaden sehr wirkungsvoll beleben, und deren Kapitäle oft in sehr phantasievoller Weise umgestaltet werden (vgl. Fig. 157). Die Türen und Fenster werden zu kräftigerer Erscheinung gebracht; sie erhalten außer der römischen Einfassung mit Gewänden und Archivolte noch ein Verdachungsgesims, welches von Konsolen, Pilastern oder Wandsäulen getragen wird (Fig. 156). Man suchte aber zunächst weniger durch starke Profilierungen und Ausladungen zu wirken, als vielmehr durch ein sehr üppiges ornamentales Schmuckwerk, welches sich aber bescheiden den Architekturgliedern unterordnet. Die klassischen Zierglieder wie Perlschnüre, Eierstäbe, Wellenbänder, Zahnschnitte u. dgl. gelangen in reichem Wechsel zur Verwendung. Die Friese, die Füllungen an Tür- und Fensterbekrönungen, die Bogenzwickel,

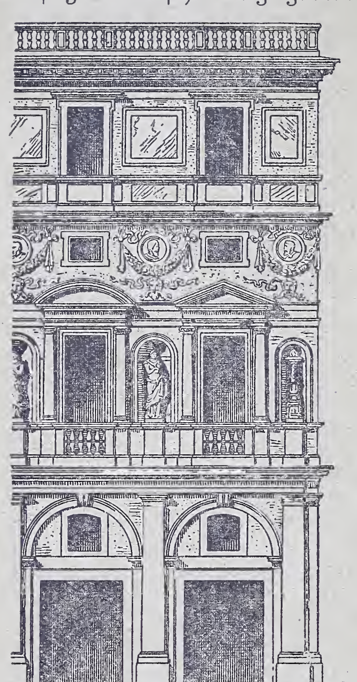


Fig. 156. Haus des Raffael in Rom.

selbst die Säulen- und Pilasterschäfte werden mit höchst anmutigen und naiven Ornamenten geschmückt (Fig. 158), in welchen die antiken Motive mit stilisierten Pflanzenformen, namentlich dem Akanthusblatt (Fig. 159), der Rebe, dem Lorbeer und Efeu, symbolischen Gegenständen, phan-

tastischen Figuren, Masken, Waffen, Wappenschildern, Vasen, Kandelabern und Emblemen aller Art in sehr wechselvoller und zierlicher Anordnung unter freier Benützung klassischer und mittelalterlicher Anregungen in Verbindung treten. Man bezeichnete im 15. und 16. Jahrhundert diese ornamentalen Füllungen in Pilastern und Wandstreifen als Arabesken. Das Streben nach möglichst reizvoller dekorativer Behandlung führt zu den bemalten Fassaden, welche ganze Straßenzüge einnehmen. Sehr beliebt wird die Sgraffitomalerei, bei welcher der dunkelgefärbte



Fig. 157. Korinth. Säulenkapitäle der Renaissance.

Mörtelverputz der Außenflächen mit einer weißen Kalkschichte überzogen und dann mit einem eisernen Griffel durch stellen- oder strichweise Entfernung des Überzugs die Zeichnung eingearbeitet wird.

Das Vorherrschen des dekorativen Prinzips, die ganz freie Auffassung über die Art des Schmuckwerks, in welchem auch die Verschiedenheit der Nationalitäten und der Einfluß früherer Epochen in meist sehr glücklicher Harmonie mit dem Struktiven zum Ausdruck kommen, der ganze Hauch mittelalterlicher Poesie, welcher noch diese Bauten umgibt, kennzeichnet in allen Ländern den Charakter der Frührenaissance. Ihre Dauer kann man für Italien etwa von 1420

bis zum Jahre 1500 annehmen (die Italiener bezeichnen diese Epoche mit „Quattrocento"[1]). Ihre bedeutendsten Baumeister sind: in Florenz der schon genannte Fil. Brunelleschi (1377—1446); Michelozzo di Bartolommeo (†1472) (Palazzo Riccardi); Benedetto da Majano († 1497), der den berühmten Palazzo Strozzi erbaute; in Venedig Pietro Lombardi († 1515), der Erbauer des Palazzo Vendramin-Calergis.

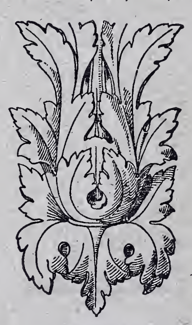


Fig. 158. Ital. Ren.-Ornament (Pilasterfüllung).

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts tritt ein Wendepunkt ein. Papst Julius II. beruft die größten Künstler der Zeit an seinen Hof, und nun scheint in der Architektur und den bildenden Künsten ein neues Zeitalter vom Glanze der einstigen Augusteischen Epoche in Rom aufzudämmern, in welchem Werke von wunderbarer Vollendung entstehen. Zunächst regte sich ein sehr energischer Widerspruch gegen die freie Dekorationsweise des vergangenen Jahrhunderts. Das gründliche Studium der antiken Überreste, die sorgfältige Vermessung derselben führt zu einer gewissen Strenge hinsichtlich Entwicklung der Komposition, der Rhythmik der Verhältnisse und Klarheit der Details. Es erfolgt eine Rückkehr von der reichen Dekoration zu größerer Einfachheit. Nicht mehr mit dem Detail, sondern mit dem ganzen Bausystem wollte man auf das Auge wirken, mit dem großen monumentalen Zuge in der ganzen architektonischen Gestaltung.

[1]) Quattrocento = Zeit von 1400—1500.

Den Fassaden wird das antike römische Vorbild nach dem von Vitruvius Pollio (dem Baumeister des Kaisers Augustus) aufgestellten Schema zugrunde gelegt. Die Rustica tritt zurück und wird meist auf den Sockel oder das unterste Geschoß beschränkt. Stark ausladende, in ihren Verhältnissen genau abgewogene Gesimse bewirken die horizontale Einteilung der Außenflächen. Als senkrechte Strukturglieder werden Pilaster-, Säulen- und Halbsäulenreihen in reichem Wechsel in die Fassaden eingefügt. Die früher so zierlich ornamentierten Pilaster werden wieder kanneliert oder glatt. Die vorher fast ausschließlich verwendete korinthische Säule wird streng stilisiert und tritt in Verbindung mit den andern Säulenordnungen, die in der früher angegebenen Reihenfolge (s. S. 55) übereinander angeordnet werden bei sorgfältigster Behandlung im antiken Sinne. Als freitragende Stütze tritt an die Stelle der Säule häufig der mit Pilastern gegliederte Pfeiler. Im Detail trägt die römische Antike den Sieg davon; die Baumeister behandeln sie aber ebenso frei, wie einst die Römer die Kunst der Griechen. Die Fenster erhalten eine von Konsolen oder von postamentartig gebildeten Stützpfeilern getragene Bank und einen als Giebel- oder Bogenverdachung gebildeten Aufsatz, der auf kräftig gegliederten Pilastern, Halb- oder Ganzsäulen ruht (Fig. 156). An den Brüstungen der Fenster und den Krönungen finden sich bald Balustraden als ein sehr beliebtes Motiv (Fig. 156 u. 160). Auch die Nische mit der die Rundung ausfüllenden weitstrahligen Muschel tritt in ähnlicher Umrahmung wie die Fenster allmählich auf, als ein neues dekoratives Mittel zur Flächenbelebung. Alle


Fig. 159.
Akanthuskelch.

Profilierungen und Verkröpfungen erhalten kräftigere Formen; die flachen Verzierungen werden zum Hochrelief. Auf prächtige Ausgestaltung des an sich hohen und weitausladenden Kranzgesimses wird ein Hauptgewicht gelegt;

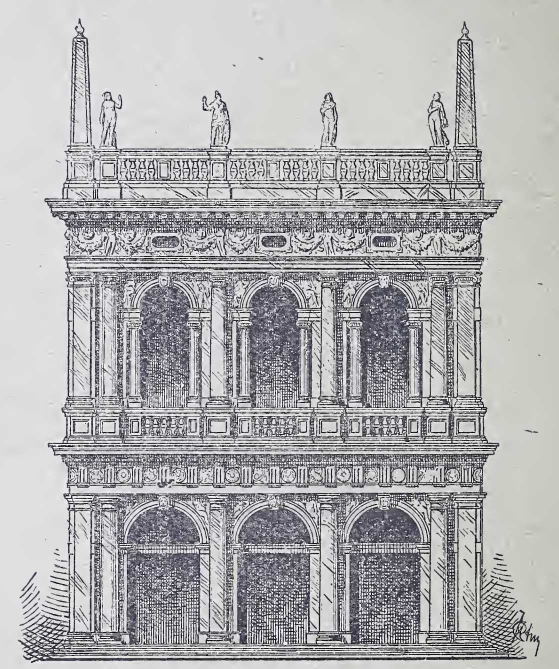


Fig. 160. Markusbibliothek zu Venedig (v. J. Sansovino).

es gibt mit der reichen Konsolenbildung und Gesamtausstattung dem Ganzen einen äußerst wirkungsvollen Abschluß (Fig. 160).

Die gleiche Entwicklung können wir auch an den meist wunderbar reich und stimmungsvoll ausgebildeten Arkaden-

höfen verfolgen und im großen ganzen auch in der Dekoration der Innenräume (Fig. 161). An den Wandflächen bildet die Einteilung durch Pilaster und Gesimse in einzelne Felder die Grundidee; in den Feldern werden, von Zierleisten und Ornamentfriesen umrahmt, Füllungen angeordnet, in deren Innenflächen ornamentale, figürliche oder landschaftliche Darstellungen Platz finden. Auch die Decken erhalten in ihrem nach geometrischen Motiven angelegten Rahmenwerk reichere Verzierungen und schärfere Profilierungen im Sinne der römisch-antiken Gebälkgliederungen. Die Technik zeigt eine meist sehr glückliche Verbindung von plastischen Stuckverzierungen und Malereien in sehr heiteren und lebhaften Farben. Die schönsten und edelsten Innendekorationen dieser Art finden sich in den Loggien des Vatikans von Raffael.

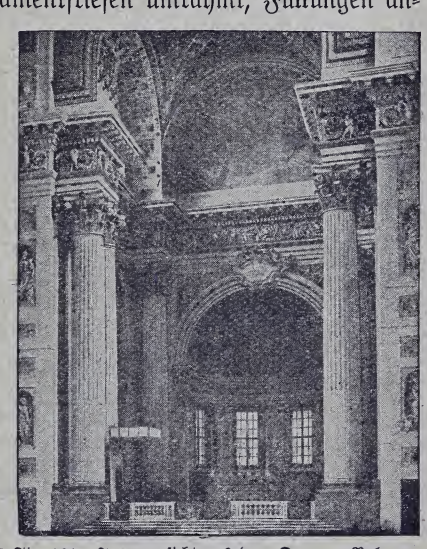


Fig. 161. Innenansicht aus dem Dom zu Bologna. (Übergang der ital. Spätren. zum Barockstil.)

Diese zweite Periode des in Rede stehenden Stils, die italienische Hochrenaissance (in Italien „Cinquecento"[1]) genannt), hat im Palastbau Großartiges geleistet und eine hohe künstlerische Würde und Schönheit erzielt. In dem mo-

[1]) Cinquecento = Zeit von 1500—1600.

numentalen Zug ist aber das heitere Schmuckwerk der Frührenaissance verschwunden; Masken, Löwen, Engelsköpfe, Rosetten, Girlanden, Trophäen, Muscheln, Vasen und schließlich der Zierschild treten an dessen Stelle. Im Ornament verbleibt an Pflanzenmotiven fast nur das Akanthusblatt in kräftiger, oft zu massiger Modellierung. In dieser Beziehung ist eine Ernüchterung eingetreten, die bald zum Verlassen der bisher eingehaltenen Geleise drängte.

Der kirchlichen Baukunst kamen die von der Renaissance geschaffenen weiten, lichtvollen Räume mit den für eine ergiebige Entfaltung der Plastik und Malerei ganz besonders geeigneten Wand- und Deckenbildungen sehr zu statten. Jedoch erwies sich die dem heidnischen Tempelbau entnommene Säulenarchitektur im Vergleich zum mittelalterlichen Bausystem als weniger günstig; namentlich ergab ihre Verwendung für die Fassadenbildung so manche Schwierigkeiten. Trotzdem wurde Bewundernswertes geschaffen. In der Grundrißanlage wurde der byzantinische Zentralbau vorherrschend; eines der am klarsten angelegten Beispiele hierfür bietet die Kirche S. Maria di Carignano in Genua (erbaut seit 1552 von Galeazzo Alessi) (Fig. 162). Nicht selten findet sich der Zentralbau mit der Basilika verbunden, so daß das griechische Kreuz durch Anbau eines Langhauses in ein lateinisches verwandelt wird. Die Wände erhalten im Innern und Äußern der Kirche die bisher besprochenen typischen Renaissanceformen (Fig. 161 und 162). Besonderes Augenmerk wird auf eine möglichst monumentale und mit verschwenderischer Pracht ausgestattete Hauptkuppel gerichtet, die sich kühn über der Vierung auf einem kreisrunden Unterbau, dem Tambour, erhebt und oben in einem offenen Laternenkranz endigt, auf dem die Laterne, ein kleiner mit Fenstern versehener Aufsatz, ruht. Die bedeutendste Kirche der Renaissance ist die im Jahre 1506 begonnene,

1626 eingeweihte **Peterskirche in Rom**, die in ganz außergewöhnlichen Dimensionen angelegt ist (ihre Länge beträgt 187 m, der innere Durchmesser der Kuppel 42 m, die Höhe

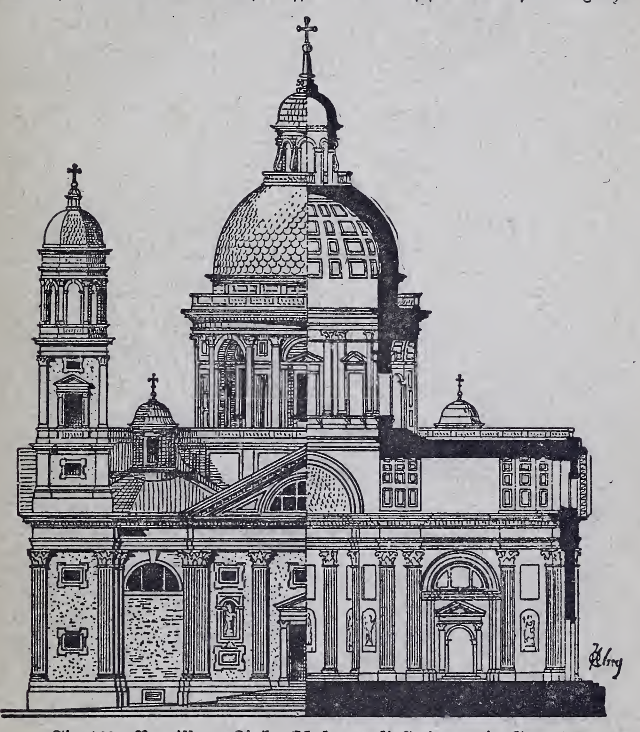


Fig. 162. Renaissance-Kirche (Madonna di Carignano in Genua).

derselben 117 m) und mit der gewaltigen, von Michelangelo erbauten Kuppel einen ungemein großartigen Eindruck macht. Mit diesem Riesenbau haben die Baumeister der Renaissance selbst die des alten Rom noch überboten.

Von den vielen gottbegnadeten Künstlern, welche in dieser glanzvollen Epoche auf Italiens Boden erstanden sind, wollen wir hier nur die allerhervorragendsten nennen: Bramante, † 1514 (Planschöpfer und grundlegender Erbauer der Peterskirche; Pal. Cancelleria); Peruzzi, † 1536 (Villa Farnesina), A. da Sangallo d. Jg., † 1546 (Pal. Farnese in Rom); Raffael Santi, der große Maler, † 1520 (Pal. Pandolfini zu Florenz); Jacopo Sansovino, † 1570 (Bibliothek von San Marco in Venedig); Vignola, † 1573 und Palladio, † 1580, beide ebenso bedeutsame Baumeister wie gelehrte Theoretiker, bekannt als die strengen „Gesetzgeber der Architektur". Der genialste ist aber Michelangelo Buonarroti, † 1564, einer der größten Künstler aller Zeiten, der auch in der Bildhauerei und Malerei an der Spitze steht und für die gesamte Entwicklung der Kunst von einflußreichster Bedeutung ist.

Solchen Künstlernaturen konnte es nicht leicht sein, sich für die Dauer an die von dem ausschließlich antiken Formenkreis gezogenen Grenzen zu binden; sie mußten diese bald als einen beengenden Schematismus empfinden, dessen Inhalt nicht aus ihnen selbst, aus dem Charakter und den religiösen Vorstellungen der Zeit hervorgegangen war, sondern eine von außen übernommene, der Gegenwart angepaßte Sache darstellt. Darin liegt wohl die Hauptursache, warum der eigentlichen Hochrenaissance, dieser herrlichen Nachblüte der Antike, in Italien eine so kurze Dauer beschieden war.

Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts werden die bisherigen Schranken verlassen; Michelangelo ist der erste, welcher die „gesetzmäßige Langweiligkeit" mit genialer Willkür durchbricht und so die Spätrenaissance (etwa von 1550—1600) einleitet. In der ganzen Fassadenentwicklung macht sich ein energisches Streben nach großartigen plastischen Wirkungen geltend: Die äußern Wandflächen

werden durch Anordnung von Flügelausbauten und Risaliten (Mauervorsprüngen) belebt; malerisch gruppierte Säulenreihen mit Nebenpilastern und kühn ausgearbeiteten kräftigen Gesimsen, die sich, zahlreiche Ecken bildend, um die Säulen und Pfeiler herumkröpfen, werden massenhaft in die Fassaden eingefügt. Im Detail finden sich Hermen (Büsten auf sich verjüngenden Fußpfeilern, vgl. Fig. 182), Karyatiden (vgl. S. 34), gewundene Säulen mit Laubornamenten. Diese Bestrebungen behalten trotz der eindringlichen Mahnungen des Palladio und des Vignola, sich Mäßigung aufzulegen, die Oberhand, und so geht die italienische Spätrenaissance schon mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts in eine neue Stilphase über, in den Barockstil.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissancekunst mit der der Renaissancezeit eigenen Kraft über ganz Europa. In den Ländern, in denen die Gotik das ganze Gefühlsleben durchdrungen hatte, konnte sie jedoch nur sehr langsam und nach schweren Kämpfen mit der angestammten Kunst zur Geltung gelangen. In dem Ringen der beiden grundverschiedenen Kunstrichtungen entstehen jene eigentümlichen und oft sehr reizvollen Stilmischungen, die der Frührenaissance in Frankreich, Spanien und England, namentlich aber der

Deutschen Renaissance ihr besonderes Gepräge geben. Diese zeigt in ihrer ganzen Entwicklung einen von der italienischen Renaissance grundverschiedenen Charakter. Die auf deutschem Boden erstandenen Künstler, wo soeben die mittelalterliche Baukunst ihre höchsten Triumphe feierte, konnten für das klassische Ideal ihrer ganzen Natur nach nur ein sehr unvollkommenes Verständnis gewinnen, um so mehr, als das unmittelbare Studium der Antike ihnen fast durchweg versagt blieb. Die Formenwelt der italienischen Renaissance war ihnen so fremd, wie einstens den Italienern die

mittelalterliche Bauweise. Und wie seinerzeit in der italienischen Kunst der gotische Stil im ganzen nur zu einer Bereicherung des Formenschatzes führte unter Beibehaltung des klassischen Grundgedankens, so äußerte sich in der deutschen Renaissance der Klassizismus hauptsächlich in der dekorativen Ausstattung und in der ornamentalen Behandlung, ohne einen wesentlichen Bruch mit dem mittelalterlichen Bausystem herbeizuführen. Deshalb würde man auch in der deutschen Renaissance die für die italienische so charakteristische Vollendung in der Raumgestaltung, der Klarheit, Reinheit und Gesetzmäßigkeit der Architektur vergebens suchen. Um die streng abgewogenen Verhältnisse in den Massen und Gliederungen, die zum Wesen der italienischen Baukunst gehören, kümmerte man sich hier nur wenig. Die Freiheit und Selbständigkeit gegenüber den Bildungsgesetzen der Antike, die Originalität und schöpferische Kraft und der überall zum Ausdruck kommende Heimatsinn der deutschen Meister verleiht der deutschen Renaissance ihr eigentümliches Gepräge.

Die führende Rolle übernimmt die profane Baukunst. Die deutschen Paläste, die Schlösser, gehen nicht aus einem einheitlichen Plane hervor. Für die einen ungewöhnlich großen Platz beanspruchenden Florentiner und Venezianischen Paläste war in dem engen Festungsgürtel der deutschen Städte kein Raum. Die ganze Architektur mußte sich daher mehr nach der Höhe als der Breite entwickeln. Die einzelnen Bauten werden um einen meist kleinen und oft unregelmäßigen Hof gruppiert und nach und nach aufgeführt unter Beibehaltung der schon früher bestandenen Gebäude, so daß man meist verschiedene Kunstepochen an ihnen unterscheiden kann. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird die Anlage regelmäßiger, wobei aber auch, namentlich in Süddeutschland, unter den Einwirkungen der lebhaften Handelsbeziehungen zu

Venedig, ein stärkerer Einfluß der italienischen Renaissance erkennbar wird. Besonders interessant für die Entwicklung der deutschen Renaissance erscheinen die städtischen Rathäuser. Sie erhalten im ersten Geschoß eine große Halle und Raum für die Wächter und Bediensteten, im zweiten den weiträumigen Bürgersaal und die nötigen Sitzungs- und Beratungszimmer. Vorgelegte Treppenhäuser mit laubenartig gedecktem Aufstieg bilden in der Regel den Zugang zu den letzteren. An größeren Bauten finden sich häufig Terrassen über offenen Vorhallen (Rathäuser zu Rothenburg o. d. T., Bremen u. a.). In den oft sehr reich ausgestatteten Fassaden repräsentieren diese Bauten sprechend die Wohlhabenheit und Macht des freien Bürgertums. Auch die Kauf-, Wein- und Lusthäuser erhalten eine ähnliche, oft recht luxuriöse Ausstattung. Die Wohnhäuser haben niedrige Geschosse, von denen die oberen häufig in oft reich geschnitztem Holzfachwerk stark vorgebaut erscheinen. Sie bestehen meist aus einem einen kleinen Hof einschließenden Vorder- und Hinterhaus, welche durch Galerien miteinander verbunden werden. Geräumiger sind die deutschen Patrizierhäuser angelegt mit breiter Durchfahrt oder großem Vorraum, neben dem im Erdgeschoß Wohnungen für Bedienstete liegen. Die Haupttreppe, meist eine steinerne Wendeltreppe, liegt dem Hofe zu, der von Galerien aus Holz oder Stein umgeben ist. Im Hauptgeschoß und darüber liegen die eigentlichen Wohnzimmer mit geräumigem Vorplatz, durch den man zu der Treppe und den Galerien gelangt.

In der Außenarchitektur und der ornamentalen Ausschmückung der Bauwerke entwickelt die deutsche Renaissance eine Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit, die unser Staunen erregt. Wenn einmal die deutsche Kleinstaaterei gute Früchte zeitigte, so war es im Zeitalter der Renaissance auf dem Gebiete der Kunst der Fall, indem jeder Fürstensitz, jeder Land-

strich, jede Reichsstadt eine eigene Renaissance entwickelte. Die gegenseitigen Eifersüchteleien, die Sucht, etwas Besonderes zu bieten, Zufälligkeiten in der Berufung der Baumeister taten hierzu das Ihrige, so daß man in der Form-



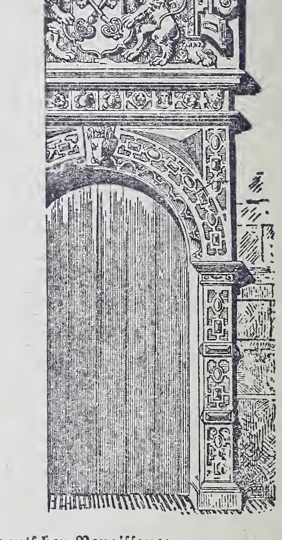


Fig. 163. Portale in deutscher Renaissance.

gebung; wie in der zeitlichen Entwicklung, von einer stilistisch klar abgeschlossenen Früh-, Hoch- und Spätrenaissance nur in allgemeinen Umrissen reden kann.

Eine architektonisch strenge Fassadenentwicklung im Sinne der Antike findet man nur selten. Das gotische Baugerippe entsprach den Bedürfnissen besser als das antike System; des-

halb wurde das erstere beibehalten, aber mit vollständig neuen Details überzogen, welche von der italienischen Renaissance übernommen wurden. An Stelle der Kaffgesimse treten antike Gebälke, an die der Strebepfeiler Pilaster; die Wimperge weichen dem Muschelaufsatz, die gotischen Zirkel in den Verzierungen dem frei geschwungenen Rankenwerk des antiken Akanthusornaments. In der Gruppierung des Ganzen folgte man aber nicht der vornehm kühlen Strenge der italienischen Palastarchitektur, sondern den Rücksichten auf die Zweckmäßigkeit der Anlage und dem malerischen Prinzip. Aus diesem Grunde wurde auch die Symmetrie in der Anordnung der Tür- und Fensterachsen kein bindendes Gesetz. Zunächst gab man den Portalen die reichste Ausführung nach dem Vorbild der antiken Bogenstellung mit Pilastern, Säulen und Verdachungsgesimsen und äußerst lebhafter ornamentaler Ausschmückung (Fig. 163), behandelte aber die übrigen Wandflächen oft sehr einfach. Die Fenster ordnete man gerne verdoppelt oder in größerer Anzahl reihenweise nebeneinander an. Die tiefe Kehlung der Umrahmung und das Absetzen des Profils an den Fenstergewänden in Viertels-

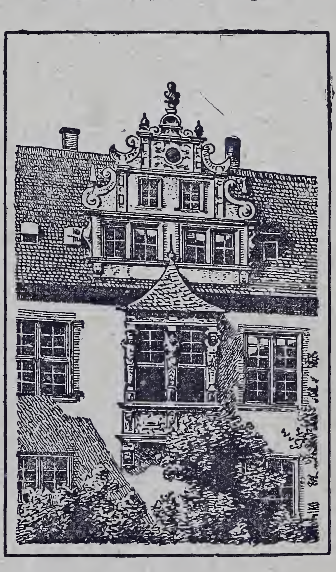


Fig. 164. Renaissance-Partie aus Würzburg (Sandhof).

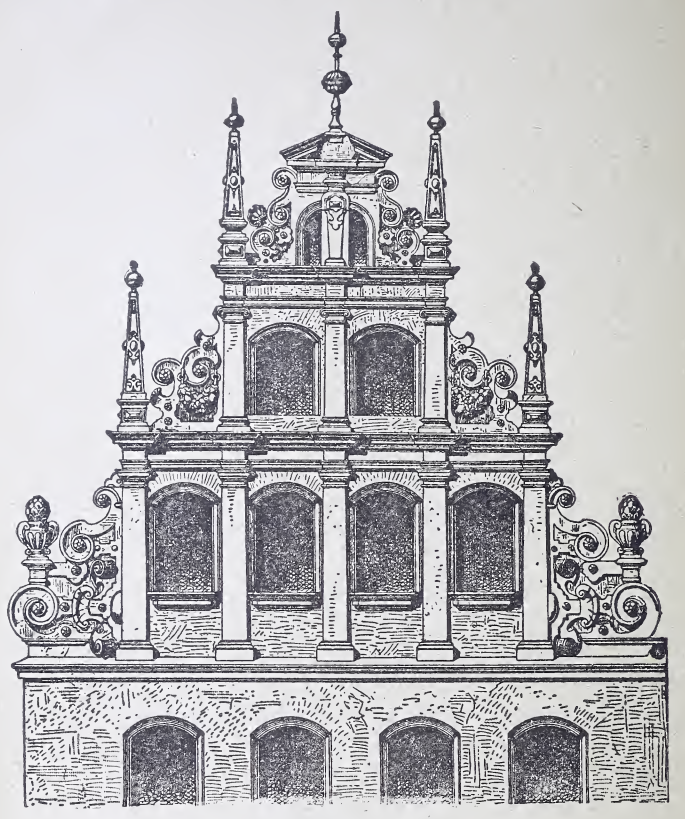
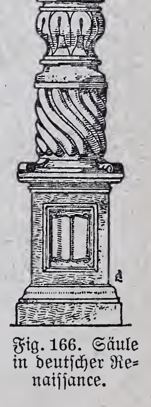
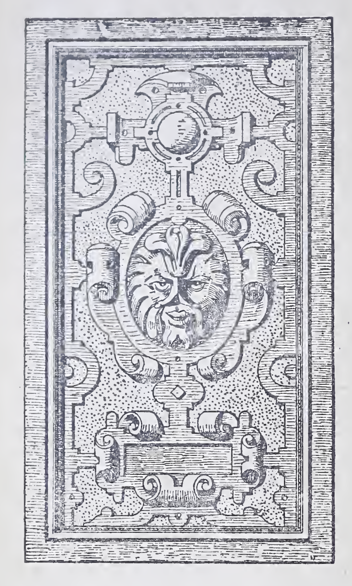


Fig. 165. Giebel aus Nürnberg.

bis nahezu halber Höhe über der Bank wird in der Frührenaissance zur Regel. Der italienische Balkon wurde mit Rücksicht auf das nordische Klima in den Erker umgewandelt (Fig. 164), der sich auch im Winter bewohnen läßt und an und für sich ein sehr dankbares Motiv bildet. Der

Ausstattung dieser Erker (auch Chörlein genannt), die oft durch mehrere Stockwerke durchgeführt wurden, widmete man alle Aufmerksamkeit, so daß sie stets den Hauptreiz der Fassade bilden. Die in der italienischen Renaissance so konsequent eingehaltenen und in den Verhältnissen und Ausladungen sorgfältig abgewogenen Horizontalgliederungen durch die antiken Gesimse wurden mit Rücksicht auf den Wasserablauf und Schneefall und unter dem Einfluß der vorangegangenen Gotik zurückgedrängt. Aus dem gleichen Grunde mußten die flachen italienischen Dächer im Norden den hohen und steilen Dächern weichen, die man in der Regel nicht nach den engen Straßen abfallen ließ, und so entstanden jene für die deutsche Renaissance so charakteristischen Giebel. Sie sind oft durch Gesimse in Etagen geteilt und mit Pilastern, um welche die Gesimse herumgekröpft sind, auch vertikal gegliedert. Als oberste Krönung der Pilaster erscheinen an Stelle der gotischen Fialen ähnlich gestaltete obeliskenartige Spitzen (Fig. 164 und 165). Der ganze Giebel wird zur Verkleidung der beiden schräg nach oben zulaufenden Dachkanten mit einer ursprünglich vom Eselsrücken (s. S. 122) abgeleiteten Schweifung, später mit einer in kühn geschwungenen Kurven und Schneckenlinien gezeichneten Einfassung umrahmt, welche in Verbindung mit den vielen ähnlich behandelten Dachfenstern (auch Gauben oder Lukarnen genannt), durch die man die Dachgeschosse auch an den Langseiten nutzbar machte, dem ganzen Bauwerk ein ungemein malerisches Aussehen geben.


Fig. 166. Säule in deutscher Renaissance.



In den **Detailformen** der deutschen Renaissance begegnen wir einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit. Neben den antiken Baugliedern, **Gesimsen**, **Säulen**, **Pilastern** u. dgl., finden wir gotische Nachklänge und Motive, und es ist bewundernswert, in welch geschickter und oft überraschender Weise die von Natur aus widerstrebenden Formen der beiden Originalstile der Antike und der Gotik miteinander vereint und aneinander angepaßt werden. Freilich sind die sorgfältig abgewogenen Verhältnisse der antiken Gliederung nur selten zu finden; in der Regel erscheinen sie hier in einer schon durch das Material (Sandstein) bedingten vergröberten Form, über welche bestimmte Regeln kaum

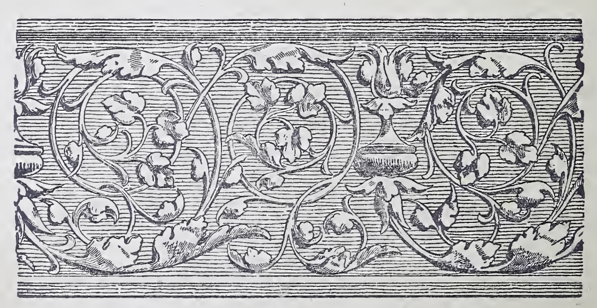


Fig. 167. Ornamente in deutscher Renaissance.

aufgestellt werden können. Die von Anfang an stets bewahrte Freiheit gegenüber den klassischen Bildungsgesetzen gelangt dafür zu einer um so reicheren Abwechslung in der Verwendung der Zierglieder. Die Säulenschäfte werden im untern Drittel gern ornamentiert; bisweilen erhalten sie statt der zylindrischen Form kandelaberartige Schwel-

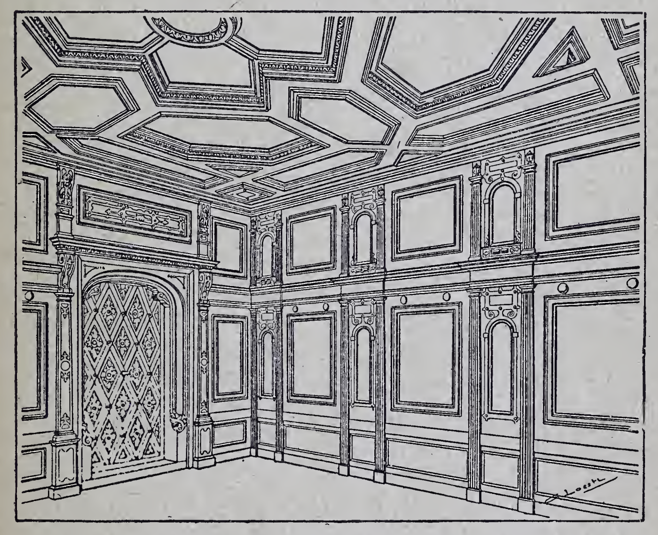


Fig. 168. Innendekoration in deutscher Renaissance (aus Straßburg).

lungen und Profilierungen (Fig. 166); nicht selten werden Säulen und Pfeiler durch Hermen und Karyatiden (s. d.) ersetzt, die in Verbindung mit der reichen Detailausschmückung, für welche eine ganz besondere Vorliebe überall zutage tritt, von sehr ansprechender Wirkung sind.

Das Ornament der deutschen Renaissance schließt sich in der ersten Zeit dem der italienischen Frührenaissance an,

und so finden wir am Anfang das antike Akanthusblatt, Girlanden mit umschlungenen Bändern, Zierschilder, Wappen, Masken, Löwenköpfe, Muschelwerk u. dgl. in nationaler Umarbeitung. Später entsteht jenes eigentümliche Ornament, das in seiner Formgebung an die schmiedeeisernen Armaturen, Beschläge und Schilde erinnert und deshalb als Beschläg- oder Rollwerksornament bezeichnet wird (Fig. 167); es bildet in Verbindung mit den oben besprochenen Giebellösungen ein Hauptkennzeichen der deutschen Renaissance.

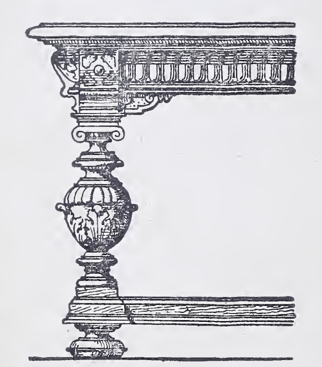
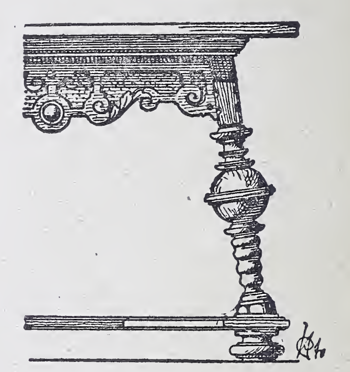



Fig. 169. Renaissance-Tische.

Für die gesamte Technik ist die Geltendmachung des Materials Grundprinzip. Stein soll als Stein, Holz als solches erscheinen, die Konstruktion überall sichtbar werden. Die stete Einhaltung dieses Grundgesetzes gibt auch der Innendekoration der deutschen Renaissance ihren eigentümlichen Charakter. Die Wände der Wohnzimmer sind ringsum mit einer hohen Holzvertäfelung versehen, die meist im Naturton erscheint, der bisweilen noch durch eine dunklere Beize vertieft wird. Auch die Decken werden, wenn sie nicht, wie namentlich in den Fluren und Hallen, mit Kreuz-, Stern-

oder Netzgewölben gebildet werden, mit Holz vertäfelt; sie erhalten dann eine nach geometrischem Muster angeordnete Einteilung durch vortretende, reich profilierte Friese, zwischen denen die vertieften Felder mit Holzleistchen umrahmt werden (Fig. 168). Diese braune Holzverkleidung, der sich die andern Farbentöne unterordnen, erzeugt in diesen sogenann-

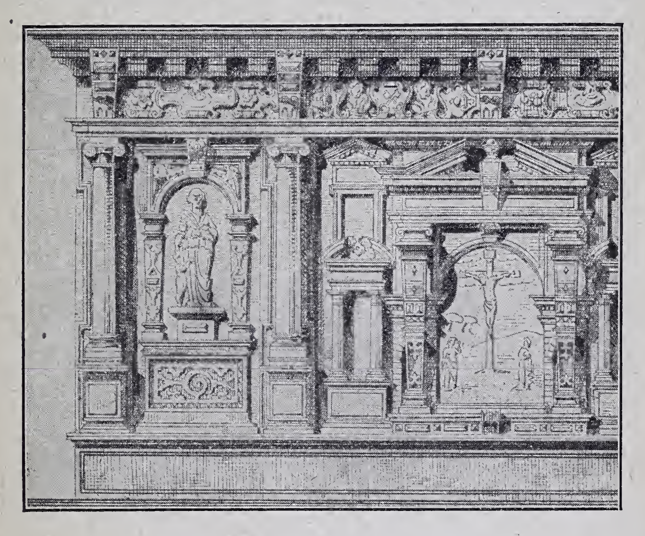


Fig. 170. Wandvertäfelung aus Lübeck.

ten altdeutschen Zimmern jene warme Grundstimmung, in der sich der Deutsche so behaglich fühlt. Die Formgebung zeigt eine Übertragung der an den Fassaden entwickelten Architekturteile auf die Kleinkunst (Fig. 170). An der Wandbekleidung und dem ganzen Mobiliar (Fig. 169) finden wir die typischen Renaissancegesimse in einer dem Material entsprechenden Profilierung, getragen von elegant geschweiften Konsolen, architektonisch durchgebildeten oder kandelaber-

artig gedrehten und geschnitzten Säulen, zierlichen Pilastern, Hermen und Karyatiden. Die zwischen ihnen liegenden Felder erhalten eine vertiefte, von Holzleisten umrahmte Füllung. Die Rahmen werden in der späteren Zeit an den Ecken verkröpft und bilden also hier die sogenannten Ohren. Bei reicheren Ausführungen erhalten die Füllungen eine fensterartige Umrahmung mit kleinen Pilastern oder Säulchen, Gesimsen und Aufsatz (Fig. 170). Der den Fensterverdachungen und Giebeln nachgebildete krönende Aufsatz spielt überhaupt an der gesamten Inneneinrichtung, namentlich den Türen, Schränken, Uhren u. dgl. eine große Rolle. Zur Verzierung der Friese und Füllungen findet das oben betrachtete plastische Ornamentwerk Verwendung, desgleichen eine von Italien überkommene neue Technik, die Intarsia, eingelegte Holzarbeit, mit welcher stilisierte Pflanzen, perspektivische Ansichten u. dgl. in buntester Auswahl zur Darstellung gelangen, die in den verschiedenfarbigen Holzarten wie Flachmalerei erscheinen. Die gesamte Kleinkunst der Renaissance entwickelt eine staunenerregende Produktivität und erreicht namentlich in der deutschen Spätrenaissance eine wunderbare Blüte des Kunsthandwerkes, dessen Leistungen oft noch höher zu stellen sind als die der Architektur.

Die kirchliche Baukunst entfaltet in Deutschland im Zeitalter der Renaissance eine verhältnismäßig geringe Tätigkeit und bleibt so hinter der Profanarchitektur ganz erheblich zurück. Das bedeutendste Werk bildet die Michaelskirche in München (1583—1597), die im Äußern die deutsche Giebelarchitektur zeigt, im Innern aber in den Dekorationen der italienischen Hochrenaissance gehalten ist.

Die einzelnen Perioden der deutschen Renaissance können nur in allgemeinen Umrissen begrenzt werden; sie fallen in folgende Zeitabschnitte: 1. Die Frührenaissance von 1500—1550, in welcher die antiken Formen nur

als ein äußeres Gewand für das im übrigen noch vollkommen mittelalterliche Bausystem erscheinen, mit flachen Gesimsen und nachlässiger, unsicherer Säulenbehandlung. (Schloß zu Torgau, Tucherhaus zu Nürnberg.) 2. Die **Hochrenaissance** von 1550—1580, in welcher das antike Konstruktionsprinzip in den Hauptgliederungen der Fassaden durchgeführt erscheint, mit kräftigen Gesimsen und dem spezifisch deutschen Renaissance-Ornament, bei fast vollständiger Zurückdrängung

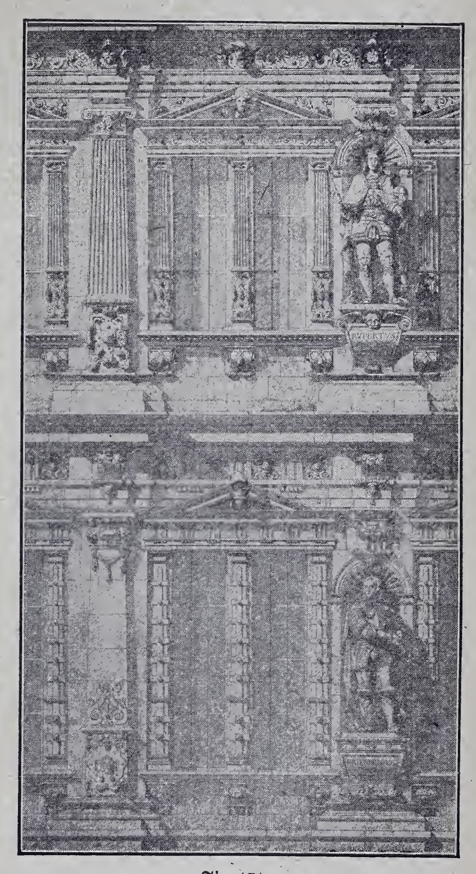


Fig. 171.
Friedrichsbau vom Heidelberger Schloß, Teilansicht.

der gotischen Details. (Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses; Rathaushalle zu Cöln.) 3. Die **Spätrenais-**

sance von 1580—1648, die sich durch eine feine Gliederung der Gesimse im Sinne der italienischen Renaissance und Bereicherung und Verfeinerung des ganzen ornamentalen Schmuckwerkes (Wiederaufnahme des antiken Akanthusblattes) charakterisiert. Im Detail findet sich eine Vorliebe für durchbrochene Aufsätze, in welche geschweifte Zierschilder (Kartuschen), Büsten, Urnen u. dgl. eingefügt werden. In der Innendekoration begegnen wir einer Einteilung der Wände durch ein sehr reich ausgebildetes Rahmenwerk, an welchem die vielen Rahmenverkröpfungen als besondere Eigentümlichkeit erscheinen (Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses [Fig. 171] von Hans Schoch, Schloß zu Aschaffenburg von G. Riedinger, Pellerhaus zu Nürnberg, Rathaus zu Augsburg von Elias Holl). Der deutschen Spätrenaissance ist nur eine kurze Dauer beschieden; der unglückselige 30jährige Krieg (1618—1648) führte zu einer völligen Niederlage der gesamten deutschen Kunst, und nach Beendigung desselben findet der üppige italienische Barockstil auch hier seinen Eingang.

Die Renaissance in den übrigen Ländern geht ähnlich wie die deutsche aus einer Verschmelzung der antiken Formen mit denen der Gotik hervor, in welcher allmählich die ersteren das Übergewicht erhalten und sich schließlich zu einem bestimmten, dem Charakter des Landes entsprechenden Formenkreis umbilden.

In Belgien, den Niederlanden und Dänemark trägt die Renaissance in den Einzelformen dieselben Grundzüge wie in Deutschland, bildet aber durch den reichen Wechsel in der Verbindung von Backstein und Haustein, die Vorliebe für Spiegelquader und horizontale Bandstreifen und die außerordentlich phantastisch gestalteten Turmformen (bestehend aus aufeinander gesetzten, sich stets verjüngenden, niedrigen Stockwerken mit Galerien, Loggien und geschweif-

ten Kuppeln in den lebhaftesten Umrissen) einen sehr eigentümlichen und interessanten Architekturstil aus, der in den Rathäusern, Markthallen, Torbauten u. dgl. eine höchst malerische Wirkung erreicht.

In Frankreich entwickeln sich die einzelnen Stadien der Renaissance fast gleichzeitig mit denen in Deutschland. Die Franzosen benennen dieselben nach ihren Königen. Darnach fällt die französische Renaissance in die Zeit vom Beginn der Regierung Franz I. (1515) bis zum Tode Ludwigs XIII. (1643). Die Frührenaissance ist der deutschen ähnlich und unterscheidet sich von derselben im wesentlichen nur durch den von Anfang an stärkeren Einfluß der Antike und die feinere und zierlichere künstlerische Ausgestaltung. Im Vordergrunde stehen die zahlreichen Schloßbauten. Diese sind anfangs noch unregelmäßige Bauanlagen mit Wall und Graben, werden aber bald symmetrisch angelegt um einen fast immer rechtwinkligen Hof mit hohen Turmbauten an den Ecken. Die architektonische Gestaltung zeigt zunächst eine Umformung der gotischen Bildungen. An Stelle der Spitzbogen treten der Korbbogen (flach gedrückter Rundbogen) und der Henkelbogen (wagrechter Sturz mit Eckausrundung), an die der Zinnen durchbrochene Galerien. Die Fenster werden groß angelegt und erhalten bei rechteckiger Lichtfläche meistens ein steinernes Kreuz. Eine ausgesprochene Vorliebe für hohe, steile Dächer, reich ausgebildete Lukarnen und riesige, monumentale Kamine fällt überall auf als eine nationale Eigentümlichkeit, die sich bis in die Gegenwart erhalten hat. In den dekorativen Details äußert sie sich in der reichen Verwendung von Figurenmedaillons, Wappenschildern, Symbolen und Monogrammen in sehr phantasievoller und feiner Ausführung. Das Ornament läßt sich fast in allen Einzelformen aus der italienischen Renaissance ableiten, erhält aber durch den stets auf das Zierliche und Graziöse gerichteten

Kunstgeschmack der Franzosen eine originelle Durchbildung. In den Wand- und Pilasterfüllungen erfreut sich die Groteske (s. S. 57) besonders eifriger Pflege.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt in den Architekturdetails eine vollständige Befreiung von mittelalterlichen Formen ein und ein enger Anschluß an die italienische Renaissance. Das Streben nach Verfeinerung aller Einzelheiten und reicher dekorativer Ausschmückung führt zu einer Umbildung derselben in spezifisch französischem Geiste. Statt der Rustica werden die äußern Mauerflächen des untern Geschosses mit mehreren horizontalen, schwach vortretenden Gurtbändern belebt. Diese durchsetzen auch die Pilaster und Säulenschäfte; dadurch entsteht die sogenannte „französische Ordnung", in welcher die Schäfte aus ungleich hohen und zum Teil ornamentierten Werkstücken oder Trommeln zusammengesetzt sind. Mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts gewinnt die französische Hochrenaissance jenen vornehmen Palaststil mit dem durch Flügelbauten und Risalite belebten Grundriß, den zu Pavillons umgewandelten Türmen, dem regelmäßigen Achsensystem, den feinfühlig gegliederten Gesimsen, gekuppelten Pilastern, dem über die ganze Fassade ausgebreiteten reichen plastischen Schmuckwerk und den steilen Mansardendächern mit den zierlichen Lukarnen, — von dem der Louvre zu Paris ein Beispiel gibt, und welcher vorbildlich wurde für den gesamten Schloßbau der Folgezeit (Fig. 172). Als die bedeutendsten Künstler seien genannt: P. Lescot († 1578), der Erbauer des Louvre, und Ph. de l'Orme († 1570), der der Tuilerien.

In Spanien verbinden sich die antiken Elemente nicht nur mit gotischen, sondern auch mit maurischen Motiven, bei außerordentlich reicher Ausstattung und wunderbar graziöser Detailbehandlung, so daß namentlich die Werke der spanischen Frührenaissance eine geradezu bestechende Ele-

ganz erreichen. Im übrigen schließt sich die spanische Hoch- und Spätrenaissance in der strengen Auffassung und Formgebung eng an die italienische an. Die Entwicklung der spanischen Renaissance fällt in die Zeit von 1480—1620.

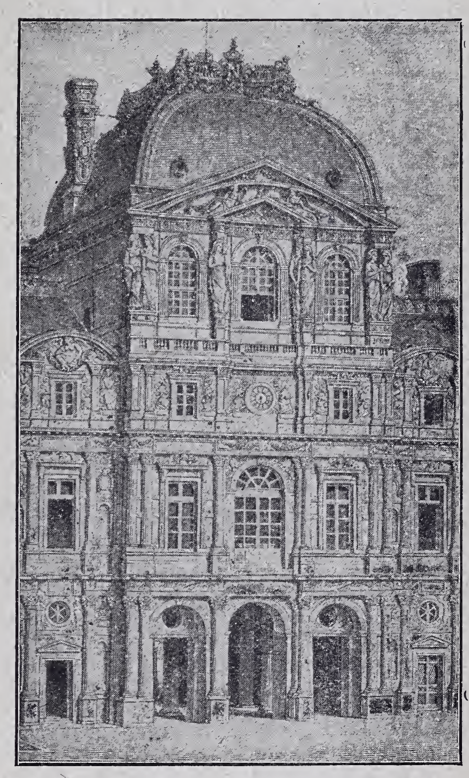


Fig. 172. Westpavillon vom Louvre in Paris.

In **England** dringen die antiken Motive erst um 1560 ein. Das hartnäckige Festhalten an den mittelalterlichen Traditionen führt in der englischen Frührenaissance, auch **Elisabethenstil** genannt (nach der Königin Elisabeth, 1558 bis 1603); zu einem merkwürdigen Gemisch gotischer und antiker Bauglieder (man findet dort z. B. Spitzbogenfenster nicht selten von Pilastern flankiert), in welchen die Gotik noch das Übergewicht behält. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts gelangen auch dort die eigentlichen

Renaissanceformen zum Durchbruch, und zwar im Anschluß an die niederländische Renaissance, wobei jedoch die groß angelegten Fenster mit dem dünnen Stabwerk und das starke Hervorheben der Vertikallinie beibehalten bleiben und bezeichnende Merkmale bilden für die gesamte englische Architektur der nachfolgenden Zeit.

Die Kleinkünste entfalten sich im gesegneten Zeitalter der Renaissance zu einer bis dahin ungeahnten, wunderbaren Blüte, in welcher die erstaunliche Leistungsfähigkeit der Zeit zum Ausdruck kommt. Die bedeutendsten Künstler (unter den deutschen namentlich Holbein d. J. und Dürer) stellen ihre Kräfte auch in den Dienst der Kleinkunst, welche dadurch geläuterte Formen gewinnt und an diesen festhält; das Handwerk wird so zum Kunsthandwerk, dessen Erzeugnisse sich höchster Beachtung erfreuen und selbst eine befruchtende Wirkung ausüben auf die Entwicklung der Baukunst. Dank dem eminenten Aufschwung der zeichnenden Künste (durch die Erfindung des Holzschnitts, Kupferstichs und der Radierung) spezialisiert es sich in den Einzelkünsten derart, daß seine Schöpfungen im Erzguß, in der Goldschmiedekunst, Emaillierung, Keramik, Glaserkunst, Holzschnitzerei, Schmiedekunst, Textiltechnik u. dgl. m. oft als selbständige Kunstwerke erscheinen, die auch stilistisch unser höchstes Interesse verdienen, da an ihnen die Formen der Baukunst und Ornamentik wieder zur Erscheinung kommen und zwar in verfeinerter und dem Material angepaßter, meist sehr glücklicher Umarbeitung.

Die Bildnerei und Malerei erhalten durch die Baukunst der Renaissance in den weiten hohen Hallen die denkbar günstigsten Räume für eine ausgiebige Entfaltung, und wohl in keinem Zeitalter wirken die drei bildenden Künste so erfolgreich zu den höchsten Triumphen zusammen, wie in dieser Kulturepoche. In der Plastik und Malerei zeigt sich aber nicht etwa ein Wiederaufleben der Antike in dem Sinne,

wie es in der Baukunst der Fall ist. Letzterer bot der Klassizismus nicht nur die Normen für die architektonische Gestaltung, sondern auch ausgezeichnete und für die unmittelbare Verwendung geeignete Vorbilder, die den veränderten Anforderungen vorläufig genügten. Für die Bildnerei und Malerei brachte aber der Umschwung in dem ganzen Gefühls- und Geistesleben eine völlig neue künstlerische Auffassung, für welche die Antike höchstens die Grundsätze für die äußere Formgebung und Behandlung, nicht aber den Inhalt selbst bieten konnte. Diesen fanden die Künstler in den Erscheinungen des wirklichen Lebens, in der Natur, so wie sie im Menschenleben und Menschenantlitze, in fröhlicher Gesellschaft wie im traulichen Heim und in Wald und Flur unmittelbar dem Künstler sich offenbart.

Das Hauptmerkmal für die Plastik und Malerei der Renaissance liegt also vor allem in dem zielbewußten Erfassen der Natur (darin kennzeichnet sich die Aufnahme der Frührenaissance auch im Norden zu einer Zeit, in der man noch vollständig an der mittelalterlichen Formgebung festhielt), und zwar ist es ein ausgesprochener Realismus, der die Natur treu und naiv im Bilde festzuhalten sucht. Derselbe tritt aber mit der fortschreitenden Entwicklung der Renaissance in immer stärkere Verbindung mit dem Streben nach Erreichung des klassischen Ideals hinsichtlich vollendeter, auf die Gesetze der Antike gegründeter Durchbildung, die nicht die Naturformen kopiert, sondern ihre Schönheiten zusammenfaßt und ihre Mängel ergänzt, um das Kunstwerk zum Adel einer reinen, schönheitsvollen Darstellung zu erheben. Am klarsten geben sich diese Grundsätze in der

Plastik der Renaissance in Italien zu erkennen. Die Frührenaissance, das Quattrocento (von 1400—1500), ist gekennzeichnet durch einen außerordentlich kecken, oft derben Naturalismus, den starken Ausdruck der Charaktere und

den malerischen Zug in der Komposition der Bildwerke. In der Behandlung macht sich oft ein Übermaß der Dekoration und eine Einseitigkeit in der realistischen Auffassung geltend. Die früheste Zeit zeigt an der leichten Ausbiegung der Gestalten, der fließenden Gewandung und der Neigung zu typischen Gesichtszügen noch eine Nachwirkung der mittelalterlichen Auffassung. Bald widmen sich aber die Künstler in der vollen Erkenntnis der hohen formalen Überlegenheit der Antike mit dem größten Eifer eingehenden Studien der klassischen Bildwerke hinsichtlich ihrer Körperformen, Gewandungen und Details. Die Stoffe werden noch vorwiegend dem religiösen Gebiet entnommen, wozu die vielen Aufträge für Ausführung von Prachtaltären und Grabskulpturen reichliche Gelegenheit geben. Einer besonderen Vorliebe erfreut sich die Reliefplastik, die in der Komposition ganz nach malerischen Gesichtspunkten behandelt wird. Als Materialien werden Bronzeguß, Marmor und Terrakotta (gebrannte Erde) verwendet. Die bedeutendsten Künstler sind der ideale Ghiberti († 1455), der leidenschaftliche und naturwahre Donatello († 1466), die beiden edlen Luca und Andrea della Robbia (letzterer † 1528), letztere als Meister der bemalten und glasierten Tonreliefs, und der hoheitsvolle Verrocchio († 1488), der auch als Maler von einflußreicher Bedeutung wurde.

Die italienische Hoch- und Spätrenaissance, das Cinquecento (von 1500—1600), ist die Periode der höchsten und großartigsten Kunstentfaltung, in welcher Meister ersten Ranges mit geläutertem künstlerischen Geschmack die herrlichsten Werke zur Ausführung bringen. Auch bei ihnen bildet die Freude an der Natur das treibende Element. Allein die tiefe Verehrung der Antike führt allmählich zu einem Zurückdrängen des Individuellen, einer Veredelung der Naturformen und Darstellung einer allgemeinen Schönheit im

Sinne eines hohen und freien Idealrealismus, auf dem auch die Epoche des Phidias beruht. Es war unausbleiblich, daß man sich nunmehr auch hinsichtlich des Stoffes mit besonderer Vorliebe dem Gebiete der Mythologie und Allegorie zuwandte. Die Erreichung einer möglichst vollkommenen klassischen Schönheit ist den Meistern des Cinquecento das höchste Ideal, und sie sind demselben auch sehr nahe gekommen.

Unter den vielen hervorragenden Plastikern der italienischen Hochrenaissance waren die einflußreichsten der edel und klassisch empfindende Andrea Sansovino († 1529), sein heiterer und lebensfroher Schüler Jacopo Sansovino († 1570) und der alle hoch überragende phänomenale Michelangelo (1475—1564), einer der größten Künstler aller Zeiten, der in den drei bildenden Künsten, und zwar in seiner ersten Periode vorwiegend als Bildhauer, in den reiferen Mannesjahren als Bildhauer und Maler und im Greisenalter als Baumeister Werke von höchster Bedeutung geschaffen (David, Moses, die Mediceischen Grabdenkmäler; die Deckengemälde und das „Jüngste Gericht" in der Sixtinischen Kapelle; die Kuppel von St. Peter). Aus seiner überwältigenden Geisteswucht und Gestaltungskraft, die sich an keine Überlieferung bindet, nicht einmal an die Natur, entstehen Werke, welche in den Maßen und dem Ausdruck der inneren Bewegungen ins Übermenschliche gesteigert sind.

Von den Plastikern der italienischen Spätrenaissance erfreut sich Giovanni da Bologna († 1608) in Florenz besonderer Beliebtheit und Anerkennung. Er ist der Darsteller des sinnlich Reizvollen, Anmutigen und der vollendeten Form, steht jedoch hinsichtlich der ganzen Auffassung und Durchbildung seiner Werke schon auf der Übergangsstufe zum nachfolgenden Barockstil.

In **Frankreich** schließt sich die Plastik der Renaissance eng an die italienische an, entwickelt jedoch bald eine dem franzö-

sischen Kunstgeschmack entsprechende eigentümliche Stilrichtung, in welcher auf eine möglichst sorgfältige und feinfühlige Ausgestaltung der Formen das Hauptgewicht gelegt wird. Die französischen Bildwerke zeigen eine sehr geschmackvolle Zeichnung, sichere und elegante Technik, große Vornehmheit, einen bestechenden Formenreiz und in der Behandlung selbst eine akademische Vollendung. Aber mit Ausnahme der Porträtdarstellungen fehlt es im Vergleich zu der gleichzeitigen italienischen Kunst an einem tiefen inneren Gehalt, an Individualisierung und Beseelung der Bildwerke. In einer gewissen Anlehnung an die späthellenistische und zum Teil auch spätrömische Antike, den verhältnismäßig schlanken Gestalten, der nach unten etwas zugespitzten Gesichtsbildung, einer beabsichtigten Grazie in Haltung und Gesichtsausdruck und der weitgehenden Beschränkung des Individuellen liegen die stilistischen Eigentümlichkeiten der französischen Plastik. Ihre glänzendsten Vertreter sind: Jean Goujon († 1568), der Bildhauer des Louvrebaues, und sein Schüler Germain Pilon († 1590).

In **Deutschland** hatte mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts unter den Künstlern des späten Mittelalters, namentlich mit Peter Vischers Werken (Sebaldusgrab u. a.) eine Blütezeit eingesetzt, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigte (vgl. S. 126). Allein die Ende des zweiten Dezenniums ausgebrochenen Religionsstreitigkeiten drängten das Interesse an der monumentalen und vor allem der religiösen Kunst in den Hintergrund, und als wieder ruhigere Zustände eintreten wollten, brach der 30jährige Krieg aus, durch den fast jede künstlerische Tätigkeit lahmgelegt wurde. Mehr noch, als die Baukunst und Malerei, hatte die Bildnerei unter der Ungunst dieser Zeitverhältnisse zu leiden. Denn die Plastik stand in Deutschland im Vergleich zu Italien ohnehin auf keinem günstigen Boden. Es fehlte ihr an den mächtigen

und einflußreichen Gönnern und Förderern der Kunst, deren sich Italien erfreute, an den großen Kunstzentren wie Florenz und Rom, es fehlte überhaupt an dem bei den Italienern so ausgesprochenen monumentalen Sinn für plastische Darstellungen. Es fehlte aber auch ferner noch an dem vorzüglichen Material des Südens (Marmor) und der durch die Anschauung der antiken Bildwerke gewonnenen Schulung, die für die italienische Kunst von so hoher Bedeutung wurde. Bei der großen Freude der Deutschen an reicher Ausschmückung von Bauwerken erhielt die Plastik einen vorwiegend dekorativen Charakter und ein reiches Feld der Betätigung in der Herstellung von Hermen, Karyatiden, Medaillons, Nischenfiguren, krönenden Statuen an Fassaden, Portalen, Toren, Brunnen u. dgl. Von besonderer Bedeutung werden die Skulpturen für die großen Grabdenkmäler und Epitaphien (Grabplatten). Die Zahl


Fig. 173.
Nischenfigur vom Zeughaus in Graz.

dieser Monumente mit künstlerisch beachtenswertem bildnerischen Schmuck ist eine ganz erstaunliche. In bezug auf die formale Durchbildung und Vollendung können sich die Bildwerke der nordischen Kunst mit denen des Südens nicht messen. Gleichwohl wurden von den deutschen Meistern Werke geschaffen, die sich durch lebensvolle Auffassung und

kecke, naturalistische Darstellung sehr vorteilhaft auszeichnen. Die Frührenaissance zeigt in der scharfen Charakterzeichnung und dem knitterigen Faltenwurf der Gewänder noch ein starkes Nachklingen der mittelalterlichen Überlieferung. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt der italienische Einfluß stärker hervor; jedoch wird die Würde und Ruhe der italienischen Kunst nicht erreicht. Übertriebene, oft theatralische Körperhaltung und äußerst manierierte Behandlung der Gewänder sind besondere Kennzeichen der nordischen, namentlich der deutschen Bildhauerkunst (Fig. 173). Deutsche Meister: Peter Vischer in Nürnberg († 1529) und seine kunstbegabten Söhne, Seb. Götz aus Chur, Schöpfer der schönen Figuren am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, Lüder von Bentheim in Bremen, Pieter de Witte († 1628) und Hans Krumper in München, Bast. Ertle in Magdeburg und Alex. Colins († 1612) aus Mecheln.

Die Malerei der Renaissance zeigt auf den ersten Blick schon den auffallenden Unterschied gegenüber den Gemälden der vorangegangenen Epoche in den ausdrucksvollen, treu nach dem Leben gezeichneten Gesichtszügen, den an die Körper sich anschließenden, oft in der malerischen Tracht der Zeit gehaltenen Gewändern, an denen der Stoff (Samt, Seide, Tuch oder Pelzwerk) genau dargestellt wird, und in den landschaftlichen Hintergründen, welche sorgfältig nach der vor kurzem (im 15. Jahrhundert) entdeckten und wissenschaftlich begründeten Perspektive aufgezeichnet und mit einer Naturtreue behandelt sind, an welcher man ganz bestimmte Landschaften zu erkennen glaubt. In der Konzeption weicht das Grundgesetz der Symmetrie in der Anordnung der Gestalten einer nach malerischen Gesichtspunkten angeordneten Gruppenbildung. Die kirchliche Malerei steht zunächst immer noch im Vordergrund. Während aber in der gotischen Epoche der

Maler den religiösen Ernst nach überlieferten Typen zum Vortrag bringt, arbeitet der Renaissancekünstler nach naiver, unmittelbarer Eingebung und Überzeugung. Für die Darstellung des Wahren und Falschen, der frommen Entsagung und des heiteren Lebensgenusses sieht er das beste Vorbild im Menschenantlitz selbst, in welchem ja ein ganzer Reichtum von Empfindungen sich widerspiegeln kann, und in der ganzen Körperhaltung, in der auch die Gemütsbewegungen mehr oder weniger zum Ausdruck kommen. Diese der Natur und Wirklichkeit entnommenen Bilder kennzeichnen überall den Eintritt der Frührenaissance. In der Art und Weise, wie dieser Realismus aufgefaßt und künstlerisch verwertet wird, und namentlich auch an den von den Künstlern für ihre Darstellungen bevorzugten Stoffen äußern sich die für die Entwicklung der Malerei in den einzelnen Ländern charakteristischen Grundzüge.

In **Italien** wird der Inhalt bedeutend erweitert durch Aufnahme neuer Stoffe aus dem mythologischen und historischen, namentlich antik-geschichtlichen Gebiet. Wie in der Baukunst, so zeigt sich auch hier ein großer freier Zug im künstlerischen Gedanken und seiner ganzen Ausdrucksweise, die nur die Hauptsache ins Auge faßt und alles Nebensächliche vermeidet. Hierin äußert sich der dem Italiener angeborene monumentale Sinn, der vor allem in der Historienmalerei zur Erscheinung kommt. Da das unmittelbare Studium der Natur dem eigenen Formengefühl weiten Spielraum für die Entfaltung gibt, bewegen sich die Maler ungleich freier als im Mittelalter. Gleichwohl entwickeln sich in den verschiedenen Kunstzentren stilistische Eigentümlichkeiten, welche die Zugehörigkeit der einzelnen Künstler zu bestimmten Schulen erkennen lassen, mit denen man allerdings nicht mehr ein gewisses Lehrverhältnis zwischen grundlegendem Meister und seinen Schülern bezeichnet, sondern vielmehr

übereinstimmende, allgemeine Kunstrichtungen, in denen sich die gleichstrebenden Künstler betätigen. Auf die Entwicklung der Frührenaissance (Quattrocento) üben diese Schulen noch einen sehr bestimmenden Einfluß aus. Die bedeutendste von ihnen ist die Florentinische Malerschule. In ihr kommen die neuen Prinzipien der Renaissance zuerst und in ausgesprochener Weise zur Geltung. Die bahnbrechenden Meister auf der Stufe des Übergangs vom Mittelalter zur Renaissance sind: Fra Giovanni da Fiesole († 1455, oft nur Fra Angelico genannt, wegen der hohen, unvergleichlichen Schönheit der von ihm dargestellten Engel), welcher den tiefempfundenen, idealen Zug des Mittelalters mit der neuzeitlichen, individuellen und lebensvollen Auffassung, Komposition und Maltechnik in der glücklichsten Weise verbindet, und Masaccio († 1428), der das realistische Moment stärker betont, die mittelalterliche Befangenheit vollständig durchbricht und seine großen, freien Gedanken mit einer bisher ungekannten Naturwahrheit zum Ausdruck bringt. Die Umbrische Schule legt ihren Schwerpunkt auf die Darstellung des Innigen und Gefühlvollen, der höchsten, allem Irdischen entrückten Andacht, Rührung und Seligkeit oder des tiefen Schmerzes in stillen und wenig bewegten Szenen. Unter ihren Meistern ist Pietro Perugino († 1524), der Lehrer Raffaels, der bekannteste. In Padua gelangt Andrea Mantegna († 1506) zu besonderem Ruhm. In seinen Werken äußert sich eine antikisierende Geschmacksrichtung und scharfe Beobachtung plastischer Formen in sehr naturalistischer, oft herber Zeichnung, aber saubersten Technik.

Im ganzen Quattrocento entwickelt sich die Malerei in einer aufsteigenden Linie unter dem unmittelbaren Einfluß des eifrigen Studiums der Natur und ihrer Erscheinungen. Den Höhepunkt erreicht sie im Cinquecento, der italienischen Hochrenaissance, in welcher die Naturformen selbst ge-

läutert und idealisiert werden in dem Sinne, wie sie von der klassisch-griechischen Kunst idealisiert wurden. Damit setzt eine Blütezeit ein, in welcher Werke von höchster Vollendung und unvergänglichem Werte geschaffen wurden. Die Stoffe werden allen Gebieten entnommen, der Religion, Antike, Mythologie, Geschichte, dem öffentlichen und gesellschaftlichen Leben, der Familie. Bei der verweltlichten Lebensführung und dem die ganze Gesellschaft durchdringenden Humanismus werden selbst die religiösen Stoffe in das Gebiet des rein Menschlichen und Natürlichen gezogen. Das ganze künstlerische Schaffen ist beherrscht von dem eifrigen Streben nach reinster formaler Schönheit und höchster Anmut im Sinne der damaligen Zeit. Die Malerschulen haben keine Bedeutung mehr. Die Meister sind im Vollbesitze aller Voraussetzungen ihrer Kunst, um ihre eigenen künstlerischen Ideale vorzuführen.

Die Großmeister dieses goldenen Zeitalters der italienischen Malerei sind: der phänomenale Leonardo da Vinci (1452—1519), ein unglaublich vielseitiger Künstler, Gelehrter und Techniker, in dessen Werken die psychologischen Momente, die Verschiedenheit der Seelenzustände in einer vollendeten Harmonie aller Teile einen unübertrefflichen Ausdruck finden; der edle und vornehme Raffael Santi (1483—1520), der auch als Baumeister tätig ist und in seinen Gemälden durch die glücklichste Verschmelzung aller Vorzüge der Werke seiner großen Vorgänger und Zeitgenossen eine hinreißende Anmut und Formenschönheit erreicht; der allgewaltige, in seiner Kunstphantasie unerreichte und unergründliche Michelangelo Buonarroti (1475—1564), den wir schon unter den Baumeistern und Plastikern der Hochrenaissance an erster Stelle genannt haben, und dessen Schöpfungen auch in der Malerei durch die plastische Formenbehandlung und Steigerung der Bewegungen und Muskulatur des nackten Körpers

ins Riesenhafte und Übermenschliche den nachhaltigsten Einfluß ausüben auf die ganze Entwicklung der Kunst der Folgezeit. Unter den übrigen Künstlern der italienischen Hochrenaissance erlangt namentlich in stilistischer Hinsicht Antonio Correggio († 1534) eine besondere Bedeutung. Er ist der Darsteller üppiger Lebenslust und schönheitstrunkener Sinnlichkeit, ein Meister in der Vorführung großartiger perspektivischer Raumbildungen, der erste große „Maler des Helldunkels", das er durch Belichtung des Schattens mit Reflexen erreicht. Correggio ist der Vorläufer und bahnbrechende Meister für die Kunstauffassung des Barocks.

In Oberitalien wird mit Beginn des Cinquecento Venedig zum Mittelpunkt einer eigenartigen und selbständigen Kunstrichtung. Das Charakteristische derselben liegt vor allem in einer bis dahin nie gesehenen heiteren Farbenpracht, welche das sonnige, helle Licht des Südens, die Schönheit der Lagunenstadt mit allen Abstufungen des sie umgebenden Duftes in einer wunderbaren Luftperspektive wiedergibt. In Verbindung damit äußert sich eine große Freiheit in der gesamten Komposition. Das glänzende und üppige Leben der Venezianer erscheint in künstlerischer Verklärung. Biblische Szenen werden in vornehm künstlerische Kreise übertragen, die Heiligen offenbaren durch ihre Schönheit ihr überirdisches Wesen; selbst der Madonnentypus erscheint in der reifen Schönheit auserlesener venezianischer Frauen. Die Venezianer sind die „Lichtmaler", die weniger mit der Zeichnung, als der koloristischen Behandlung, mit dem Zauber der Farben, die sie in voller Glut und Leuchtkraft auftragen, ihre seelischen Stimmungen zum Ausdruck bringen. Die hervorragendsten Vertreter dieser Kunstrichtung sind: Auf der Stufe des Übergangs zum Cinquecento Giovanni Bellini († 1516), in der Hochrenaissance Giorgione, Palma vecchio und Tiziano († 1576). In der Spätrenaissance wird durch Tin-

toretto die Historienmalerei in einer sehr glücklichen Verbindung der Zeichnung Michelangelos mit der breiten Farbentechnik Tizians zu dramatischer Wirkung gesteigert. Mit Paolo Veronese († 1588), der das rein dekorative Element in den Vordergrund drängt und für dessen Kolorit eine sanfte Dämpfung der Lichtfülle durch ein zartes Silbergrau charakteristisch wird, schließt die farbenstrahlende und lebensfreudige Kunst der Venezianer im Cinquecento ab.

Auch in der **deutschen Malerei** leitet in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die Aufnahme eines von der mittelalterlichen Auffassung völlig freien Realismus eine neue und glänzende Entwicklung ein. Während dieser aber in Italien unter dem Einflusse der Antike geläutert und in dem Streben nach einer möglichst reinen Schönheit im klassischen Sinne idealisiert wird unter Vermeidung alles Nebensächlichen und bloß Zufälligen, verschärfen ihn die deutschen Meister durch Hervorhebung des Individuellen und der besonderen Eigentümlichkeiten. Es liegt das in der Verschiedenheit der Kunstauffassung der Nordländer gegenüber den Romanen, die auch in den Stoffen sich äußert: in Italien der freie Blick, ein Zug ins Große, Monumentale; hier ein Verweilen in eng gezogenen Schranken, in dem die Liebe zur Heimat mit all ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten sich offenbart. Die Vorzüge der deutschen Malerei liegen in der Tiefe der Charakteristik, der Gewalt der seelischen Auffassung, einer großen Innigkeit und Gefühlswärme, und hinsichtlich der Technik in dem ausgesprochenen Reichtum an malerischem Gefühl und einem glänzenden, oft bestrickenden Farbenschmelz. An der Spitze der deutschen Künstler stehen der große Nürnberger Meister Albrecht Dürer (1471 bis 1528), ein unübertroffener Meister der Zeichnung und einer der gefühlstiefsten und größten Künstler, und der vorwiegend in Basel tätige Hans Holbein der Jüngere (1497—1543),

welcher der Renaissanceauffassung der Italiener näher steht und als Porträtmaler zu hohem Ruhm gelangt.

Mit der Mitte des 16. Jahrhunderts erreicht die Blütezeit der spezifisch deutschen Kunst ihr Ende. Von da bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts sind keine bedeutenden Künstler mehr zu verzeichnen, die einen eigenen Stil hervorgebracht hätten.

In den **Niederlanden** entwickelt sich die Malerei in derselben Richtung wie in Deutschland, neigt aber in der Komposition zu freieren, bewegteren Darstellungen und in der Formgebung zu weicher geführten Linien und volleren Bildungen. Ihre Hauptvertreter sind Quentin Massys († 1530) und Lukas van Leyden († 1533), der letztere berühmt durch seine zahlreichen Kupferstiche, die im gleichen Charakter wie die Dürer'schen gehalten und diesen ebenbürtig sind. Die Niederländer pflegen besonders das Genre- und Sittenbild mit Vorwürfen aus dem Volks- und Geschäftsleben. Von ihnen wird aber auch, namentlich durch Platinir und Bles, ein neues Stoffgebiet in die Malerei eingeführt, indem die Landschaft, die bis dahin nur als Hintergrund für die Personengruppen verwendet wurde, zum künstlerischen Hauptmotiv erhoben wird, in welchem die Figuren nur noch die Staffage bilden.

Die **französische Malerei** des 16. Jahrhunderts erreicht nur im Porträt und in der Glas- und Emailmalerei eine gewisse Höhe, entwickelt aber keinen ausgesprochenen und eigentümlichen Stil, sondern steht ganz unter dem Einfluß der niederländischen und italienischen Kunst.

Der Barockstil.

In derselben Zeit, in welcher in den mittleren Ländern Europas die Reformation die Gemüter aufs tiefste erschüttert und die heftigsten Religionskämpfe entfacht, in deren Gefolge

der Wohlstand des Volkes gänzlich zerrüttet und jede künstlerische Tätigkeit lahmgelegt wird, erreicht das kirchliche Leben in Italien unter der Führung der „Gesellschaft Jesu" eine ungewöhnliche Glanzperiode, die sich in einem eminenten Aufschwung der Kirchenbaukunst zu erkennen gibt und für die Fortentwicklung der gesamten Kunst von größter Bedeutung wird. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß die in klare und feste Regeln gefaßte Architektur der Renaissance, die auch minder phantasiereichen Künstlern gestattete, mit großen Meistern zu wetteifern, zu einer freien und unabhängigen Fortbildung drängte, und daß es schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts von den bedeutendsten Meistern, unter ihnen nicht zum geringsten Teile von dem genialen Michelangelo, als ein beengender Zwang empfunden wurde, sich ausschließlich in den alten Geleisen des strengen Stils zu bewegen. Ihnen kamen die auf Wirkung mächtiger Eindrücke berechneten Forderungen des kirchlichen Kultus sehr entgegen, und so entwickelten sie zunächst in der Kirchenarchitektur jene Kunstformen, welche als unausbleibliche künstlerische Folgerung mit Notwendigkeit aus der Spätrenaissance hervorgehen mußten, den Barockstil.

Der Name „Barockstil", in der Regel zurückgeführt auf den portugiesischen Ausdruck baroco für schiefrunde, ungleich und seltsam geformte Perlen, enthält insofern eine Kritik der fraglichen Kunstform, als man mit „barock" in der Regel eine Übertreibung der Formgebung und Überladung mit wunderlichem Schmuckwerk bis zum Verirrten und Verwerflichen bezeichnet, ein Nebenbegriff, der jedoch in unsern Tagen ebensowenig mehr ernst zu nehmen ist, wie der des Wortes „gotisch" in seiner ursprünglichen Anwendung auf die spätmittelalterliche Kunst. Denn der Barockstil hat, wie jede andere durchgebildete Kunstweise, seine innere Geschichte; in der Einzelform wie dem Gesamtbilde äußert sich eine in-

tensive Lebenskraft, die in innigstem Zusammenhang steht mit dem allgemeinen Kulturleben und den herrschenden Geistesströmungen der Zeit. Daraus erklärt sich auch die stürmische Begeisterung, mit der seine Formen überall aufgenommen wurden, und die ungemein schnelle Verbreitung, welche er fast in allen Ländern gefunden hat.

Der Barockstil geht ebenfalls, wie die Renaissance, von **Italien** aus. In der ersten Hälfte der von ihm beherrschten Epoche steht der Kirchenbau im Vordergrund. Schon in dem von Maderna ausgeführten Langhaus der St. Peterskirche in Rom (eingeweiht 1626) offenbart sich ein auffallendes Abweichen von der bisherigen Formgebung. Die Jesuitenkirche zu Rom wird aber zum eigentlichen Vorbild der zahlreichen großartigen Jesuitenkirchen, die mit ihrer mächtigen Kuppel und den wunderlichen, an orientalische Pracht erinnernden Turmhauben heute noch das Wahrzeichen mancher Städte bilden (Fig. 174). Nach ihnen wird der Barockstil auch als Jesuitenstil bezeichnet.

Die Anlage der Kirchen zeigt meistens die griechische Kreuzform mit einem verlängerten Hauptschiff, welches beiderseits tiefe Kapellen erhält. In der Architektur äußert sich ein starkes Nachklingen der römischen Hochrenaissance. Größe der Erscheinung, monumentale Wucht und überraschende Wirkung bilden die Hauptgesichtspunkte der Architekten; daher das Bestreben, alle Einzelformen nur nach ihrer dekorativen Brauchbarkeit zu verwenden und das Ganze zu höchster malerischer Wirkung zu steigern.

Die Fassadenbildungen lassen zunächst eine ganz bedeutende Verstärkung der Gesimse in der Höhe und den Ausladungen erkennen. Pfeilerartige Mauervorsprünge mit mächtigen, oft gekuppelten Pilastern beleben die Mauerflächen, namentlich die Ecken stark betonend, und bewirken reiche Verkröpfungen in den Gesimsen (Fig. 181 und 184).

In der Regel sind die römischen Ordnungen in der bekannten Aufeinanderfolge verwendet (s. S. 55); statt der korinthischen Pilaster finden sich oft Hermen oder auch hermenartig nach unten verjüngte Pfeiler (Fig. 175) mit phantasievoll ausgeschmückten korinthischen Kapitälen. An den ionischen Pilastern fallen uns die niedrigen, stark gepreßten Kapitäle auf mit den schweren herabhängenden Voluten, denen üppige, über das Halsband herunterhängende Blumen entquellen (vgl. Fig. 181). An den Fensterumrahmungen treten die geschweiften Profile stärker hervor.



Fig. 174. Jesuitenkirche in Mannheim.

Das Wohlgefallen an bewegten und gebrochenen Linien führt zu den Verkröpfungen der äußern Rahmenglieder, wodurch die Fenster stark ausgeprägte sogenannte Ohren erhalten. Auch die Architravlinien treten aus ihrer Ruhe und weichen den Rundungen der Nischen und Fenster-

öffnungen aus (Fig. 174). Bald wird das ganze Gesims in diese Schweifung mit einbezogen, so daß schließlich die ganzen Baumassen in malerischer Bewegung erscheinen. An den Portalen (vgl. Fig. 175) werden die Säulen und Pfeiler gerne schräg nach außen vorgestellt und mit entsprechendem Gesimsaufsatz versehen, an dem die Verdachungen oft in der Mitte durchbrochen werden für die Aufnahme von Heiligenstatuen. Reicher bildnerischer Schmuck an Figuren mit flatternden Gewändern (Fig. 183), pausbackigen Engeln auf Wolkengebilden, Sonnenglorien mit dem Monogramm Christi u. dgl. findet sich in den Nischen, auf den Krönungen, Gesimsverkröpfungen u. dgl. in ausgiebigster Verwendung und erhöht das monumentale Äußere zu majestätischer Gesamterscheinung.

Die Außenarchitektur wird aber noch weit übertroffen durch die glänzende Ausstattung des Innenraums. Hier feiert der monumentale Dekorationsstil die höchsten Triumphe. Auf den mächtigen, in den Ecken wiederholt verkröpften, von reich ausgebildeten ionischen, korinthischen oder kompositen Kapitälen gekrönten Pilastern der Innenwände ruht ein wuchtiges, stark ausladendes Kranzgesims (vgl. Fig. 184), und darüber spannt sich die Decke, meist ein Tonnengewölbe, in welchem oft die Pilaster in pfeilerartigen Gewölbeverstärkungen fortgesetzt scheinen. Über der Durchschneidung des Hauptschiffes mit dem Querschiff erhebt sich auf dem durch Pendentifs (s. S. 70) vermittelten Kuppelkranz die mächtige Kuppel, deren brillante Ausstattung den Schwerpunkt der Innendekoration darstellt. Balkonartig in lebhaften Schwingungen vortretende Emporen mit bauchigen Brüstungen, phantastisch aufgebaute Altäre mit elegant geschwungenen Gesimsen durchbrechen auch im Innern die architektonischen Linien mit kühnen Kurven und malerischer Massenbewegung. Kartuschen (bauchige, von schwülstigen

Voluten umrahmte Zierschilder), wulstartige Blatt- und Fruchtkränze, Muscheln und Akanthusblätter in üppig voller Modellierung bilden das ornamentale Schmuckwerk. Das ganze Innere mit den brillant ausgeführten Freskomalereien, den von leuchtenden Wolkengebilden umrahmten strahlenden Sonnenglorien über den Altären und der blendenden Farbenwirkung, die durch Verwendung von echtem, verschiedenfarbigem Marmor und Stuck mit vergoldeten Ornamenten erzielt wird, erscheint uns in einer ungemein großartigen, feierlichen Pracht. Diese Kirchen repräsentieren uns einen malerischen Architekturstil, in welchem die Bauglieder der Hochrenaissance selbst als Dekorationsmotive erscheinen in freier, von den Gesetzen der Alten unabhängiger Umarbeitung.

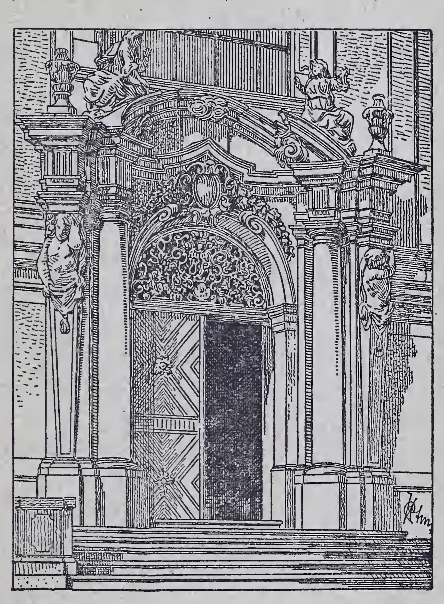


Fig. 175. Kirchenportal aus Prag.

Der Barockstil beherrscht in Italien die Zeit von 1600 bis 1750. Er läßt drei Entwicklungsperioden unterscheiden. Der frühe Barock, der im ganzen noch dem Bausystem der Spätrenaissance nahe steht, fällt in die Zeit von rund 1600—1633

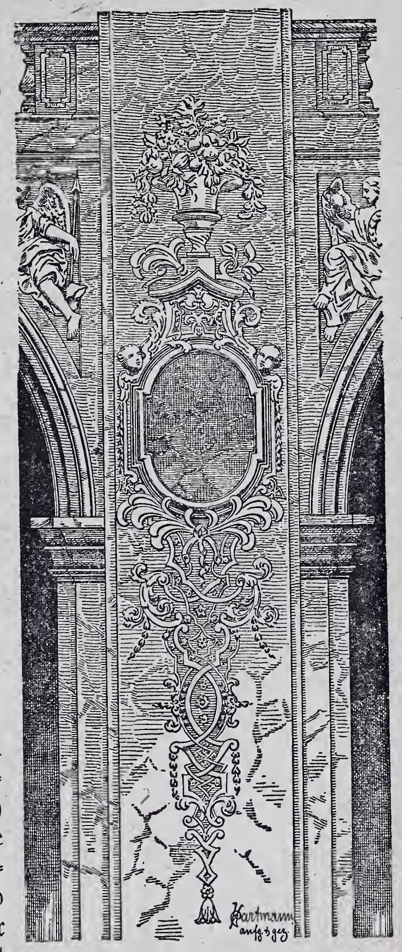
und findet dort seine ausgezeichnetsten Vertreter in Giac. della Porta († 1604), dem ausführenden Baumeister der Peterskuppel und Schöpfer der viel nachgeahmten Fassade der Jesuitenkirche in Rom, ferner C. Maderna († 1629), der namentlich als Erbauer des Langhauses der Peterskirche (seit 1605) bekannt wurde. Im Jahre 1633 stellte Bernini († 1680), seit 1629 Leiter des Baues der Peterskirche, als welcher er sich durch die Säulenkolonnaden vor derselben unvergänglichen Ruhm erworben, seinen berühmten Hochaltar in der Peterskirche auf, an dem er sich mit skrupelloser Erhabenheit über die bisherigen Schranken hinwegsetzte und seinen Formen in einer bis dahin unerhörten Weise Leben und Bewegung gab. Er leitete damit die Periode des blühenden italienischen Barockstils ein, welcher die Zeit von 1633—1700 beherrschte. Bernini war der geschätzteste Künstler seiner Zeit, welcher auch der Plastik die Wege wies und für die Baukunst bahnbrechend wirkte in der Berechnung perspektivischer Wirkungen, der Schaffung großartiger Räume und monumentaler Platzgestaltung. Sein Zeitgenosse Borromini († 1667) suchte ihn noch zu überbieten, indem dieser von dem bisherigen Formengesetz am weitesten abwich und alles Geradlinige in Grund- und Aufriß sowie Detail nach Möglichkeit umging.

Auf den ungebundenen Formenüberschwang machte sich schließlich eine Reaktion geltend, die auf eine „Bereinigung der entarteten Bauweise" abzielte und die Baukunst wieder in ruhigere Bahnen einlenkte, in die Periode des späten italienischen Barockstils, der die Zeit von 1700—1750 umfaßt. Die Fassaden erhielten wieder gerade Flächen; die Strukturglieder wurden sorgfältiger abgewogen, d. h. strenger gezeichnet und die Innendekoration geläutert, wobei man jedoch in der Baugesinnung und dem Streben nach monumentaler Wucht an dem Barock der Blütezeit festhielt.

Als Hauptmeister treten hervor F. Juvara († 1735), A. Galilei († 1737) und N. Salvi († 1751).

Eine ähnliche Entwicklung wie in Italien nahm der Barockstil in **Spanien,** wo er bei dem zu überschwenglicher Prachtliebe geneigten Volke namentlich in seiner Blütezeit in den Werken des Churriguera (†1723) (churrigueresker Stil) in zügellosem Formentaumel wahre Orgien feierte, alsdann aber, wie der italienische Barockstil, in eine strengere Richtung überging.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt sich mit dem Schwergewicht der politischen Geschichte auch das der Kunstgeschichte nach den nördlichen Ländern. **Frankreich** wird zum Mittelpunkt der Kunstpflege und erlebt im Zeitalter Lud-

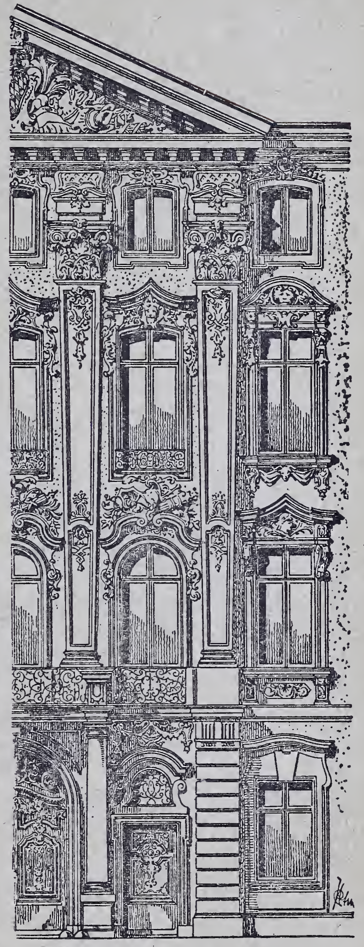


Pfeilerdekoration
aus der Wallfahrtskirche zu Walldürn.
Fig. 176.

wigs XIV. (1643—1715) eine ungewöhnliche Glanzperiode. Da Ruhmessehnsucht und die ideale Verherrlichung der politischen Macht die Haupttriebfeder bilden für die eifrige Förderung der Kunst, trägt diese in den nun folgenden Epochen, welche die Franzosen mit den Namen ihrer Könige Louis quatorze, Louis quinze, Louis seize bezeichnen und die in Deutschland die Namen Barock-, Rokoko- und Zopfstil erhalten haben, einen rein höfischen Charakter. Durch die im Jahre 1660 erfolgte Gründung der großen Staatswerkstätten, in welchen die Möbel, Teppiche und Bronzen für den Hof hergestellt werden, und zu deren Leitung die bedeutendsten Künstler der Zeit (der erste war Charles Lebrun) berufen werden, wird auch die ganze Kleinkunst von höfischem Einfluß durchdrungen. Die Volkskunst aber, die im Zeitalter der Renaissance so herrliche Blüten trieb, geht in der auf die großen Kriege gefolgten allgemeinen Zerrüttung einem völligen Verfall entgegen.

Ludwig XIV. beginnt, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Ludwig XIII., unter dem der üppige italienische Barock gepflegt wird, mit einem strengen, römischen Klassizismus, der sich aber von der Antike durch das Vordrängen des gesamten dekorativen Schmuckwerks unterscheidet und vor allem durch die breiten, reichverzierten Rahmen, die in das gesamte Gerüst der Innendekoration eingefügt werden und als bedeutsame Neuerungen erscheinen. In der Spätzeit Ludwigs XIV. tritt in dem fortgesetzten Streben nach möglichst wirkungsvoller Steigerung dekorativer Pracht eine dem spezifisch französischen Kunstgefühl entsprechende Fortbildung der Innendekoration hauptsächlich nach der ornamentalen Seite hervor, bei gleichzeitiger Verfeinerung der struktiven Glieder. Der Künstler, welcher die ornamentalen Grundtypen für diesen entwickelten Stil Ludwigs XIV. geschaffen hat, ist Jean Bérain († 1711). An Stelle des schwulstigen Schmuckwerks

der italienischen Spätrenaissance setzt er jenes bandartige Flachornament mit den graziösen linearen Verschlingungen, von dem wir in Fig. 176 ein Beispiel geben, und welches die ausgereifte Stufe des französischen Barockstils charakterisiert. Die Vorliebe für die Kurven bildet fortan den Grundgedanken für die Innendekoration, der mächtig zurückwirkt auf das Gebiet der Architektur. Kühne Linienzüge überspringen bald auch das tektonische Gesetz, und in der Art und Weise, in welcher sich das klassische Ebenmaß denselben unterordnet, erkennen wir die einzelnen Entwicklungsstadien des Barockstils. Das späte Rokoko zeigt das gesteigerte Fortissimo dieser Freiheit gegenüber der klassischen Strenge in seinen äußersten Konsequenzen.



Mittelrisalit
des Palais Preysing München.
Fig. 177.

Bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts hatte sich der Barockstil hauptsächlich in der Kirchenbaukunst ent-

wickelt; nun aber tritt der Profanbau in den Vordergrund. Weltliche und geistliche Fürsten wetteifern in der Ausführung riesiger Paläste, in denen das üppige und verschwenderische Leben der höchsten Stände einen unvergleichlich großartigen Ausdruck erreicht. Das Schloß zu Versailles (erbaut von den Architekten Levau, Hardouin Mansart und Robert de Cotte) bezeichnet den Ausgangspunkt für den gesamten Schloßbau des 18. Jahrhunderts und gilt fortan als das Ideal eines wahrhaft fürstlichen Palastes. Der Grundplan zeigt fast immer eine in riesige Länge ausgestreckte oder in Hufeisenform angelegte Flucht von Sälen, die sich an einen dominierenden Mittelsaal, welcher als solcher auch in der Außenarchitektur hervorgehoben ist, anreihen und unter denen der Audienzsaal, das Schlafzimmer mit dem prunkvollen Paradebett, der Thronsaal und das Spiegelzimmer und meistens auch ein langgestreckter Galeriesaal die bevorzugtesten Räume bilden. Die Gruppierung der Baumassen zeigt eine monumentale Auffassung und weitgehende Rücksichtnahme auf lebendige malerische Wirkung und eine möglichst großartige Perspektive (vgl. Fig. 187), die durch Anlage von Prachtgärten größten Stils mit herrlichen Durchblicken auf Tempel, Ruinen, Kaskaden, Fontänen, Grotten und Bildwerk aller Art aufs höchste gesteigert wird (Versailles, Schwetzingen, Nymphenburg, Veitshöchheim, Sanssouci u. v. a.). In den Grundrissen macht sich schon ein Eindringen der Kurven an den geschweiften Treppen, ovalen Sälen, abgerundeten Ecken u. dgl. bemerkbar. Die Fassadenbildungen weisen durchweg ein Zusammenraffen äußerer Pracht auf die Hauptpunkte auf. Nur der Mittelbau und die Eckrisalite zeigen allen Reichtum barocker Details; das übrige ist aber meist sehr einfach behandelt. Im allgemeinen weichen die massigen Gliederungen und starken Ausladungen der Gesimse des italienischen Barocks einer feineren und graziöseren

Profilierung. Statt der Rustica finden sich im Erdgeschoß durchlaufende, tiefeingeschnittene Horizontalfugen, welche radial in die Fenster- und Türbogen eingreifen. Im zweiten Stockwerk, in welchem sich die Räume für die eigentliche Hofhaltung befinden, erhalten der Mittelbau meist unkannelierte Säulen und die Risalite Pilasterstellungen, während die Zwischenflächen fast immer ungegliedert bleiben. An den Fenstern werden die schwulstigen Rahmen-

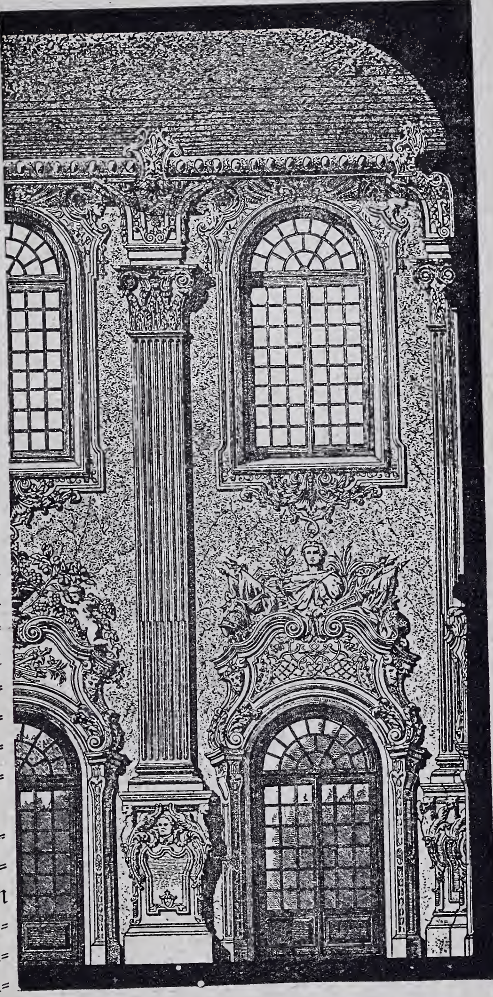


Fig. 178. Innendekoration vom Schlosse zu Schleißheim.

profile mit den Ohrenbildungen, die gewellten Friese und in kühnen Kurven sich bäumenden geschweiften, verkröpften und durchbrochenen Verdachungen zur Regel (vgl. Fig. 177). Über dem Kranzgesims, meistens das römische Konsolengesims mit Zahnschnitt, läuft eine Balustradenbrüstungsgalerie hin mit Postamenten, die von Statuen, Trophäen und Vasen gekrönt sind. Als Eindeckung gelangt das gebrochene sogenannte Mansardendach (benannt nach dem französischen Architekten François Mansart) fast allgemein zur Anwendung (vgl. Fig. 187).

Das dankbarste Feld findet der Barockstil in der Dekoration der Innenräume. Schon beim Eintritt durch das Hauptportal empfängt uns eine festliche Pracht; denn die Vorräume hatte man glänzend ausgestattet, um die Gäste bei den Hoffestlichkeiten schon vor Eintritt in die eigentlichen Festsäle auf die zu erwartenden Eindrücke vorzubereiten. Und so entstehen in diesen Schlössern des 18. Jahrhunderts Treppenhäuser, wie sie großartiger die Welt nie gesehen. Ungewöhnlich breite Marmorstufen mit reichverzierten Marmorbrüstungen, deren Postamente ausgesuchten bildnerischen Schmuck an Statuen, Vasen, Kandelabern für Beleuchtungskörper u. dgl. tragen, führen in doppelten Läufen hinauf in den oberen Treppenhausvorplatz, dessen Wände im monumentalen Dekorationsstil ungewöhnlich reich durchgebildet sind, und dessen Decke mit einem in überraschender Perspektive und den leuchtendsten Farben ausgeführten Riesengemälde geschmückt ist, so daß sie wie durchbrochen erscheint, wodurch der Eindruck der Großräumigkeit noch bedeutend erhöht wird (s. Malerei des 17. Jahrhunderts, S. 203).

Die Treppe führt in der Regel unmittelbar in den Hauptsaal. Auch hier finden wir (Fig. 178) durchweg eine vorwiegend monumentale Auffassung in der Dekoration durch Anwendung von vorgestellten Säulen oder von Pilastern im

italienischen Barockstil, mit reich umrahmten und durch Gemälde, Embleme und Kurvenornamente ausgefüllten Wandfeldern und einem prächtig ausgebildeten Gesims, über welchem eine große Voute (Eckausrundung, Kehle) den Übergang in die mit farbenfrohen Gemälden geschmückte Decke

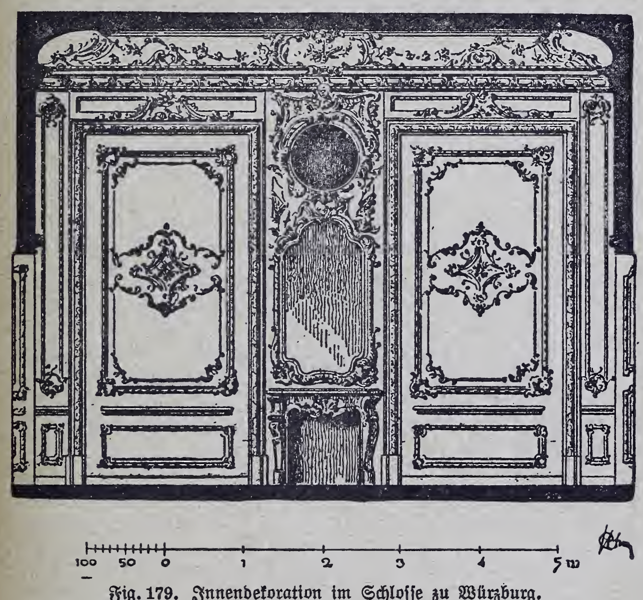


Fig. 179. Innendekoration im Schlosse zu Würzburg.

bildet. Üppig geschwellte Kartuschen mit keck gerollten Umrissen, die fürstlichen Wappen, Kronen mit Namenszügen u. dgl. tragend, füllen die oberen Ecken und markieren die Mittellinien, von geradezu raffiniert modellierten plastischen Draperien behangen und von anmutigen Genien oder Amorettenfigürchen umschwebt, und begleitet von dem eleganten Linienspiel der reizvollen Kurvenornamente, die sich in der

Voute hinschwingen. Als Material finden wir Marmor, echt und imitiert, Bronze (besonders an den Säulenbasen) und echte Vergoldung. Für die plastischen Wand-, Vouten- und Deckenverzierungen mußte man aber ein absolut gefügiges Material haben, und man fand dieses in dem Stuck, der denn auch in der flottesten Technik zur Verwendung gelangt und in den zarten, elfenbeinartigen Farbtönen und der reichen Vergoldung eine fürstliche Pracht erzeugt.

In den an den Hauptsaal angereihten kleineren Sälen und Wohnzimmern weicht das prunkhafte Pathos einer weitgehenden Rücksichtnahme auf Wohnlichkeit und Behaglichkeit; hier finden wir den Bérainschen Kurvenstil in seiner vollendetsten Schönheit. An Stelle der architektonischen Gliederung tritt das Rahmenwerk. Breite, reich mit Akanthusmotiven und Perlstäben verzierte Rahmen umkleiden die Türen, Fenster und Spiegel und teilen auch die Wandflächen zwischen der Brüstungslambris und dem Gesims in Felder (vgl. Fig. 179), innerhalb deren sich nun eine vollständige Rahmendekoration ausbildet. Parallel zu den Hauptrahmen laufen zunächst innere Zierleisten, die von schmalen Stucklinien begleitet werden, welche sich oben und unten, kühn um die Ecken herumschwingend, in dem viel verschlungenen Kurvengewebe der Füllungsornamentik verlieren. Bald wird auch die innere Zierleiste von der Bewegung erfaßt; die Längsrahmen derselben führen in gebrochenen Ecken oder Rundungen in die Seitenrahmen über und lösen sich schließlich in den Mittellinien ganz auf, in Voluten endigend, die gegeneinander schwingen, und aus denen sich das Ornament entwickelt, meist in Form von Palmetten in muschelartiger Behandlung und Laubmotiven, um die sich zierliche Haupt- und Nebenlinien herumschwingen (Fig. 180). Zuletzt wird auch die äußere Rahme von der Bewegung ergriffen, und so entsteht allmählich jenes eigenartig belebte Rahmenge-

flecht, welches auch im Rokoko die Grundidee bildet. Das, was aber das Barock noch vom Rokoko unterscheidet, liegt in dem Festhalten der Gesamtdisposition an den Traditionen der Renaissance, der ausgiebigen Verwendung der Akanthusformen in den Rahmenverzierungen und der Ornamentik, der strengen Symmetrie und hauptsächlich darin, daß die

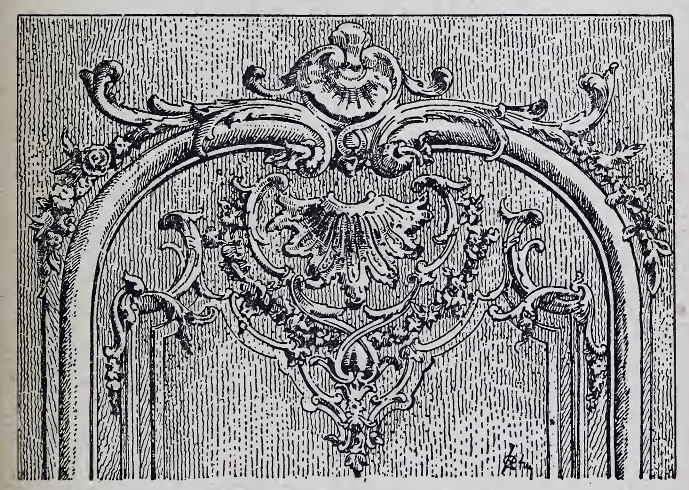


Fig. 180. Barock-Rahmenornament.

Muschel noch als ein lose in die Ornamente eingesetztes, ihrer natürlichen Form entsprechendes Motiv erscheint. Auch die Gesimse bewahren noch, wenn sie auch häufig in der Vermeidung der ebenen Flächen an den Hängeplatten und Friesen und den abwechslungsreichen Kombinationen der Profilkurven äußerst frei behandelt sind, im großen ganzen den Charakter der Renaissance in einer dem Stil angepaßten dekorativen Umarbeitung (vgl. Fig. 181).

Der hervorragendste Repräsentant des französischen Barockstils ist außer dem schon genannten Jean Bérain **Robert de Cotte** († 1735), der vom Jahre 1699 an als Intendant der königlichen Bauten den maßgebendsten Einfluß auf die gesamte Bautätigkeit erhielt.

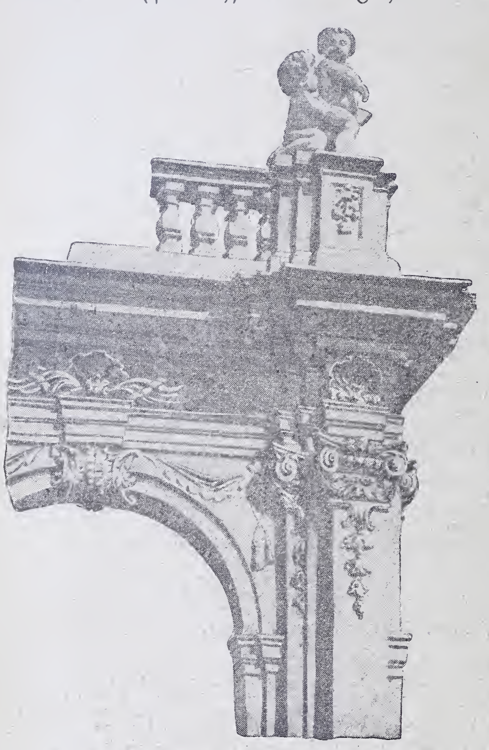


Fig. 181. Gesimsecke vom Zwinger in Dresden.

In **Deutschland** hätte sich ebenfalls ein eigenartiger Barockstil aus der deutschen Spätrenaissance herausgebildet, wenn nicht der 30jährige Krieg die ruhige Fortentwicklung völlig abgebrochen hätte. Nach Beendigung desselben nimmt zwar auch hier die Bautätigkeit einen ungewöhnlichen Aufschwung, sowohl im Kirchen- wie im Profanbau. Der ausländische, namentlich französische Einfluß wird aber, wie im höfischen Leben überhaupt, so auch in der Kunst maßgebend, und so finden wir in den deutschen Kirchen und Schlössern

italienische und französische Formen nebeneinander verwendet, in meist reizvoller Verbindung mit dem der deutschen Kunst eigentümlichen Naturalismus (Fig. 176).

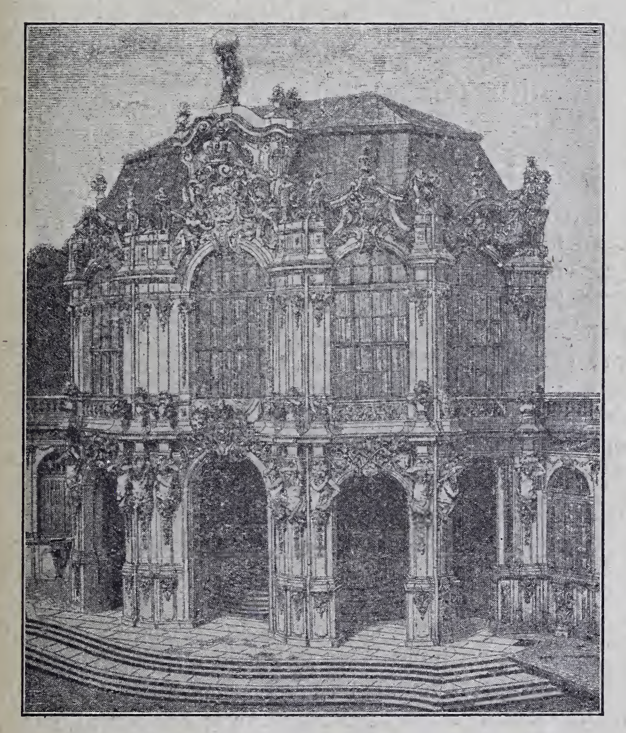


Fig. 182. Teilansicht vom Zwinger in Dresden (nach Lübke).

Wenn auch das deutsche Barock in den Händen weniger genialer Meister so manche bedenkliche Stilblüte zeitigt, so erreicht es doch da, wo sich ein besonders glänzendes Hofleben entfaltet, einen großartigen Ausdruck, namentlich in

Wien, München, Dresden und Berlin. Am Wiener Hofe entfalten J. B. Fischer von Erlach († 1723) und L. von Hildebrandt († 1745) eine reiche, hauptsächlich in den Bahnen des italienischen Barockstils sich bewegende Tätigkeit. In München ist es Joseph Effner († 1745), der in der Ausstattung des Schlosses zu Schleißheim und gemeinschaftlich mit Cuvilliés († 1768) in den reichen Zimmern der Residenz zu München und dem Schloß zu Nymphenburg einen außerordentlich zierlichen, in französischen Formen gehaltenen Barockstil voll sprudelnder Lebensfülle und bestechender Eleganz entwickelt. In Dresden errichtet unter August dem Starken der geniale Pöppelmann († 1736) in dem Zwinger, einem in üppigster Prunksaaldekoration gehaltenen Prachtbau, ein hochbedeutendes Denkmal eigenartigen deutschen Barockstils (Fig. 181 u. 182). Berlin erhält durch Schlüters gewaltige Künstlernatur († 1714) ein eigentümliches Gepräge; durch das Festhalten an strengem Klassizismus, an kraftvoller Gestaltung und massiger Fassadengliederung fallen seine Werke aus dem allgemeinen Rahmen der Zeit (Zeughaus, Kgl. Schloß).

In den übrigen Ländern zeigt der Barockstil keine wesentlichen Verschiedenheiten an der bereits besprochenen Formgebung, da unter der Führung französischer und italienischer Künstler, die (von England abgesehen) fast in alle Kulturländer berufen wurden, ein überwiegender Einfluß der französischen oder der italienischen Kunst zur Geltung kommt.

Die Bildnerei kommt wieder in enge Beziehungen zur Architektur und bewegt sich durchweg in den von Bernini vorgezeichneten Bahnen, dessen Kunstrichtung ein unbegrenztes Ansehen genießt und einen Einfluß ausübt, dem sich nur wenige zu entziehen vermögen. Sie tritt in einen regen Wetteifer mit der Malerei. An allen plastischen Schöpfungen, an Altären, Gartenfiguren, Monumenten u. dgl. ist



Fig. 183.
Marienstatue auf der alten Mainbrücke zu Würzburg.

in Gruppierung und Durchbildung des Ganzen und aller Teile die malerische Empfindung und dekorative Wirkung maßgebend, der sich die einzelnen Figuren unterordnen.

Die kühnen, oft wilden Bewegungsmotive und affektierten Stellungen derselben bringen eine große Leidenschaftlichkeit in der ganzen Schilderung zum Ausdruck. Die übertrieben stark ausgearbeitete Muskulatur der männlichen Gestalten kontrastiert sehr lebhaft zu den meist in üppigster Fülle gehaltenen, übermäßig weichlich modellierten Frauenkörpern. In den Gewandungen wird das Unruhige, willkürlich Bewegte, Flatternde und Aufgebauschte (Fig. 183), oft unter täuschender Wiedergabe des Stoffes, zur Regel. Inhaltlich werden auf religiösem Gebiete Martyrien und Verzückungen, im übrigen mythologische Stoffe bevorzugt, die zur Entfaltung des dem Geschmacke der Zeit entsprechenden sinnlichen Reizes die erwünschte Gelegenheit geben. In den Brunnengruppen erreichen die Künstler des Barocks eine ideale Großartigkeit bei bewundernswerter Virtuosität in der Behandlung, die sich namentlich auch in den Kinderszenen und Kinderfigürchen zu erkennen gibt, welche zu keiner Zeit anmutiger und reizvoller dargestellt wurden. Unter den Händen großer Meister erreichen die Barockskulpturen einen treffenden Ausdruck hochgesteigerter Empfindung; bei ihren Nachahmern sinken sie aber oft zu rein äußerlichem Pathos herab. Der größte nordische Künstler ist der schon genannte Berliner Meister A. Schlüter, der sich, wie in der Architektur, auch in der Bildnerei durch die tiefe Auffassung und lebensvolle, idealkünstlerische Darstellung seiner Figuren (das Reitermonument des Großen Kurfürsten zu Berlin und die ergreifenden Masken sterbender Krieger am Zeughaus daselbst) ein bleibendes Denkmal in der Kunstgeschichte erworben hat.

In der **Malerei** treten die Grundzüge des Barockstils nicht überall in solchem Umfange in die Erscheinung, wie bei der



Fig. 184. Inneres der Stiftskirche zu Dürnstein.
(n. Der Architekt).

Bildnerei. Sie zeigt in den verschiedenen Ländern eine sehr ungleiche Entwicklung.

In Italien verfallen die Nachfolger der großen Künstler zunächst in einen ausgesprochenen „Manierismus", indem sie die Formgebung und Farbentechnik der großen Meister, insbesondere von Michelangelo und Correggio nachbilden, ohne aber ihren Schöpfungen zugleich auch das innere Leben einhauchen zu können. Als man sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Unzulänglichkeit dieser Leistungen bewußt wurde, suchte man einerseits durch Rückkehr zur Natur, anderseits durch ernstes Studium der Werke der bedeutendsten Meister die besonderen Vorzüge derselben zu vereinigen (z. B. den großen Zug Michelangelos mit dem malerischen Prinzip Correggios, der Gruppierung Raffaels und dem Kolorit der Venezianer u. dgl.), um auf diese Weise Vollkommenes zu schaffen und auf die frühere Höhe zu kommen. Aus dieser von der Künstlerfamilie der Carracci (Ludovico Carracci in Bologna, † 1619) gegründeten Schule der „Eklektiker"[1]) gingen u. a. Guido Reni († 1642), Domenichino († 1641) und Francesco Albano († 1660) hervor, deren Werke sich großer Beliebtheit erfreuen. Neben dieser Hauptrichtung und im Gegensatz zu ihr entwickelt sich eine zweite, die der „Naturalisten", welche die unmittelbare Wiedergabe der Erscheinungen in der Natur als wichtigstes Kunstgesetz betrachten. Ihr tonangebender Vertreter ist Michelangelo Amerighi, gewöhnlich Caravaggio († 1609) genannt. Die erstere ist aber die bedeutendere und einflußreichere; aus ihr sind große Künstler hervorgegangen, die in einem eigenen, neuen Stile tätig waren. Die allgemein übliche Bezeichnung „Eklektiker" ist also nur in bezug auf die Entwicklungsstadien dieser Schule eine zutreffende.

[1]) Eklektizismus = Auswahl; Eklektiker derjenige, der aus verschiedenen Systemen das ihm als das beste erscheinende auswählt.

Die Einwirkungen der Werke des Correggio und der Venezianer machen sich zwar fortwährend in der ganzen Kunstrichtung bemerkbar, treten aber im Ausgang des 17. Jahrhunderts, namentlich in Oberitalien, stärker hervor und in innige Verbindung mit dem von den Baumeistern des Barockstils geförderten Streben nach großartigen und prunkhaften Wirkungen und möglichst effektvollen Darstellungen bei flottester Technik. Die Formen werden bis zur Überfülle, die Bewegungen aufs äußerste gesteigert. Eine Affektation wird zur Regel, die für das tiefe Pathos und die seelischen Erregungen oft einen ergreifenden Ausdruck findet, in den meisten Fällen aber durch Übertreibung in der Schilderung sehr an ästhetischer Bedeutung verliert. In den Bauwerken sinkt die monumentale Malerei zur reinen Dekoration herab. Riesige Deckengemälde mit idealen Prachtarchitekturen in höchst überraschenden perspektivischen Untersichten bilden den Hauptschmuck der Kirchen, der Treppenhäuser und großen Säle in den Palästen. Man suchte damit das Gefühl der Großräumigkeit nach Möglichkeit zu steigern. Um die Täuschung vollständig zu machen, ging man zuletzt sogar so weit, daß man die Malerei in die Bildnerei übergehen ließ, d. h. man modellierte von den Draperien und Figuren am Rande die äußersten Teile in kaum merklichen Anschlüssen an die eigentliche Bildfläche plastisch in Stuck, ein künstlerisches Raffinement, welches man nur versteht, wenn man den auf theatralischen Pomp gerichteten Zug der Zeit sich vergegenwärtigt. Für diese Deckengemälde wurde A. Pozzo († 1709) tonangebend, der Großmeister der Perspektive, der mit staunenerregender Virtuosität die Decken in eine phantastische Scheinarchitektur mit Visionen, Huldigungen u. dgl. auflöst. Derselbe entfaltet nicht nur als Maler, sondern auch als Baumeister in Italien und Deutschland eine umfangreiche Tätigkeit. Ungleich bedeutender ist aber der geniale Tiepolo († 1770), der letzte

große Venezianer und geistreichste und gewandteste Maler des 18. Jahrhunderts. Von ihm wurden in Italien, Deutschland und Spanien Werke geschaffen, die zum Teil den besten Schöpfungen des 16. Jahrhunderts gleichkommen, und in denen der Geist der Barock- und Rokokoepoche den glänzendsten Ausdruck erhält.

In Frankreich gelangen im 17. Jahrhundert N. Poussin († 1665) und Claude Lorrain († 1682) zu bedeutendem künstlerischen Ruhm. Der erstere wendet sich mit Vorliebe der klassischen Geschichtsmalerei zu auf Grund eingehenden Studiums der Antike und der Werke des Raffael und Domenichino, erzielt aber seine größten Erfolge durch seine römischen Landschaften, in welchen er eine idealisierende Richtung einschlägt durch Verschmelzen schöner Einzelheiten zu einem Gesamtbilde. Claude Lorrain übertrifft ihn noch, indem er durch sehr wirkungsvolle Wiedergabe der Lichterscheinungen seinen Landschaften eine poetische Stimmung verleiht. Im 18. Jahrhundert huldigen die französischen Maler jenem von A. Watteau († 1721) und Fr. Boucher († 1770) geschaffenen, den französischen Geist und die Leichtfertigkeit der damaligen vornehmen Gesellschaft treffend charakterisierenden Boudoirstil, in welchem Idyllen aus dem Hirtenleben, Schäfer- und Schaukelspiele u. dgl., in koketten Kostümen, ausgeschmückt mit allerlei japanischen und chinesischen Zierformen, die Hauptrolle spielen.

Die Schwerpunkte der Malerei liegen im 17. Jahrhundert nicht in Italien oder Frankreich, sondern in Spanien und den Niederlanden, wo gleichzeitig mit dem Aufblühen der schönen Literatur und der Wissenschaften die ganze Lebensfülle einer großen Kunst zur Entfaltung gelangt. Das Charakteristische der spanischen Kunst liegt in dem scharf ausgesprochenen, fast rücksichtslosen Realismus, der seine Motive unmittelbar aus dem Volksleben nimmt und mit über-

zeugender Wahrheit zur Darstellung bringt. In den heiligen Gestalten liegt eine tiefe, bis zur Verzückung gesteigerte, inbrünstige Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien. Die Farbengebung ist eine düstere, fast schwermütige. Die Großmeister der spanischen Malerei sind: der ernste und mystische Murillo († 1682), Maler der Visionen, des Überirdischen und Himmlischen, und der naturwahre Velazquez († 1660), der als Porträtist zu den Künstlern ersten Ranges gehört.

Während die Kunst in Spanien als Folge der günstigen Verhältnisse, in denen sich die Monarchie im 16. Jahrhundert befand, erst in einer Zeit zur Blüte kam, in welcher die Nation ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte, bringt sie dem jugendfrisch emporstrebenden Freistaat der Niederlande für seine außerordentliche politische Machtstellung eine im Hinblick auf das kleine Land ganz außergewöhnliche künstlerische Verklärung. Auf dem verhältnismäßig engen Raume entwickeln sich zwei für die ganze moderne Kunstbewegung höchst bedeutungsvolle Malerschulen, von denen jede in einer der Verschiedenheit des Volkscharakters und der religiösen und sozialen Grundanschauungen in den südlichen, bzw. nördlichen Landesteilen entsprechenden Eigenart zur vollen Entfaltung gelangt.

Die flandrische, auch brabantische oder flämische Schule genannt (in den südlichen Niederlanden), hat gegenüber dem einfacheren, anspruchsloseren Schnitt der holländischen Malerei ein aristokratisches, vornehmes Wesen. In den Stoffen, der Anordnung, der Staffage, den Gewandungen, dem Reichtum an Motiven und der Flottheit der Technik liegt der ganze auf das Dekorative gerichtete Zug der barocken Kunstauffassung. Aber sie äußert sich nicht in derselben Weise wie in der italienischen oder französischen Malerei, sondern als eine charakteristische, spezifisch niederländische Kunst, die sich von jener vor allem durch den wie bei den Spaniern scharf

betonten Realismus unterscheidet. Die gesamten Stileigentümlichkeiten der flandrischen Schule zeigen sich auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung am ausgesprochensten in den Werken ihres glänzendsten Vertreters, des berühmten Peter Paul Rubens (1577—1640). Von ihm wird zunächst die große historisch-kirchliche Malerei zu einer wunderbaren Blüte gebracht. Den die italienische Hochrenaissance kennzeichnenden großen, monumentalen Stil und die Geschlossenheit der Komposition vereinigt Rubens in der glücklichsten Weise mit einem lebensvollen Naturalismus, der das leidenschaftlich Erregte, das Dramatische und Tragische mit überzeugender Wahrheit schildert (Kreuzabnahme). In seiner Vorliebe für wuchtige Formen steigert er den Realismus in einer an Michelangelo erinnernden Weise und erzielt damit einen in seiner Art unerreichten Lebensausdruck für das kraftstrotzende, körperliche Wohlbehagen und die sinnliche Lebensfreude mit einer geradezu bestechenden Farbenpracht. Rubens größter Schüler ist van Dyck († 1641), der geistvolle Bildnismaler, der in ruhigen Andachtsbildern und elegischen Stimmungen die fesselndsten Wirkungen erzielt und namentlich für die Darstellung tiefsten Seelenschmerzes einen ergreifenden Ausdruck findet.

Die Blütezeit der holländischen Malerei steht in engem Zusammenhang mit dem eminenten Aufschwung, den das politische Leben dem kleinen, seebeherrschenden Volke brachte, welches in dem Kampfe mit den Spaniern seine Kraft glänzend erprobte. Das hohe Selbstbewußtsein, welches sich infolgedessen in dem einzelnen entwickelte, führte allmählich bei dem allgemeinen Wohlstande der Bevölkerung in dem demokratisch regierten Freistaate zur Selbstverherrlichung. Bildnisse von einzelnen Persönlichkeiten wie ganzen Familien und Gruppen und Schilderungen des lebensfrohen und kraftvollen Bürgertums, namentlich der Vereine, Bürger-

wehren und Schützengilden, stehen deshalb im Vordergrunde des künstlerischen Interesses. Daneben führt die stete Beobachtung der Naturerscheinungen, auf welche das seefahrende Volk angewiesen war, zu einer ganz neuen Naturauffassung, der die großartigen Erfolge der landschaftlichen Stimmungsmalerei zu verdanken sind. Die Holländer entwickeln so im 17. Jahrhundert einen eigenen, nationalen Stil, als dessen erster Vertreter der hochbegabte Frans Hals (1580—1666) von Haarlem zu nennen ist. Dieser schildert in höchst humor- und temperamentvoller Weise Volksszenen, namentlich lustige Zechbrüder, Schützen- und Regentenstücke, mit einer überraschenden Naturwahrheit, und zwar hinsichtlich der technischen Handhabung des Pinsels und Kolorits mit einer Sicherheit, in der er von keinem Maler des 17. Jahrhunderts übertroffen wurde.

Der Großmeister der holländischen Malerei ist aber der geniale Rembrandt van Ryn (1606—1669), ein Künstler ersten Ranges, in welchem sich eine ungewöhnliche geistige Tiefe und gewaltige Subjektivität mit einem kühnen Idealismus verbindet. Seine Stoffe sind vorwiegend dem heimatlichen Boden und Leben entnommen; sein Stil beruht auf einer realistischen Naturauffassung, die er nur durch den Zauber des Lichts und der Farbe zu verklären sucht. Große malerische Wirkung erreicht er durch sein „Helldunkel". Aus tiefem, dunklem Hintergrunde treten die Hauptstellen seiner Bilder in voller Leuchtkraft und Glut hervor. Die Köpfe sind sehr sorgfältig ausgeführt, die Körperbildungen aber nebensächlich behandelt, oft nur angedeutet. Bisweilen gibt er dem Zufälligen einen eigenen Reiz. In seinem Kolorit ist ein goldbrauner Ton vorherrschend. Rembrandt ist auch ein großer Meister der Radierung (Herstellung einer Zeichnung mit der Radiernadel auf einer Kupferplatte, auf welcher sie durch Einätzung vertieft wird); er hat durch dieselbe seine

reichen künstlerischen Ideen am schnellsten und unmittelbarsten zum Ausdruck gebracht.

Außer von Rubens und Rembrandt wurde die niederländische Malerei noch von einer ganzen Reihe zum Teil sehr bedeutender Künstler gepflegt, deren Werke in der Genre-, Tier-, Landschafts- und Stillebenmalerei mit denen der beiden großen Meister einen tiefgehenden Einfluß ausüben auf die ganze Entwicklung der neueren Kunst.

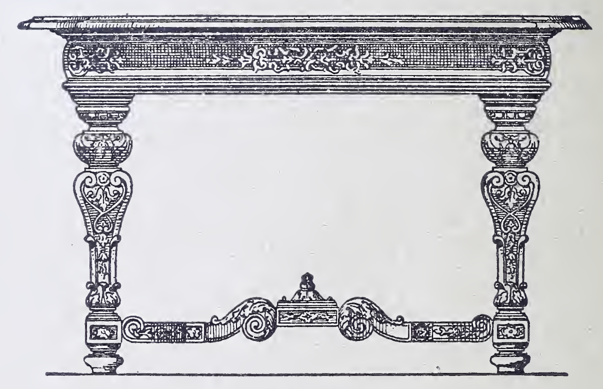


Fig. 185. Tisch im Barockstil.

In Deutschland ist die Malerei hinter dem glänzenden Aufschwung, den die Architektur und dekorative Bildnerei gegen Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts genommen, weit zurückgeblieben. Die Wirren des 30-jährigen Krieges hatten den Volkswohlstand völlig untergraben und fast alle Kunstübung unterdrückt, und als man sich von den Folgen desselben allmählich wieder zu erholen begann, war jeder Faden eines nationalen Stils verloren gegangen. Das, was die deutsche Malerei in dieser Zeit an Bemerkenswertem hervorbrachte, kennzeichnet sich fast nur

als eine manieristische Nachahmung der Kunstweise des italienischen Barockstils.

Die Kleinkünste gelangen in der Herrschaft des Barockstils, namentlich in der zweiten Periode desselben, bei dem nur auf das Prunkhafte und die dekorative Ausgestaltung des Lebens gerichteten Zuge der Zeit zu einer wunderbaren Blüte. Da für das Kunstgewerbe die französischen Staatswerkstätten von entscheidender Bedeutung werden und hier sich dieselben Vorgänge äußern, die für die Architektur epochemachend sind, können wir auch in der Kleinkunst alle Wandlungen des Stils verfolgen von der Spätrenaissance bis zum vollendeten Kurvenstil Ludwigs XIV., die wir im bisherigen schon behandelt haben (Fig. 185).

In der ganzen zweiten Periode des Barockstils von 1680—1715 äußert sich ein fortgesetztes Zurückdrängen des konstruktiven Prinzips zugunsten der Dekoration und Ornamentik, dessen letzte Konsequenz auf diesem Entwicklungsgange das Rokoko bildet.

12. Der Rokokostil.

Unter Ludwig XIV., dem glänzendsten Repräsentanten des absoluten Königtums, der wie kaum ein zweiter Herrscher unmittelbar eingriff in das gesamte Kunstleben einer großen Nation, wirkte noch in der Spätzeit, während das Ornament und die Dekoration zu üppigster Fortbildung drängten, der einstige strenge Klassizismus nach, eine Richtung, die dem frömmelnden Zuge des greisen Monarchen entsprach, und die in Frankreich einer freien Entfaltung der nun übermütig gewordenen Künstlerlaune, so wie sie sich seit langem in Italien unter dem Einfluß Borrominis und seiner Nachfolger Geltung verschaffte, gewisse Grenzlinien zog. Mit dem Tode des Königs (1715) fallen auch diese weg, und der

gewaltige Umschwung, welcher sich von nun an in dem wilden Übermute und dem völligen Umschlag der Sitten in Staat und Gesellschaft zu erkennen gibt, findet auch in der Kunst ein treues Spiegelbild und führt zu einer neuen Kunstform, die zunächst während der Regentschaft für den unmündigen Thronfolger (1715—1723) ein eigentümliches Gepräge erhält (Stil Régence), sich aber schon nach einem Decennium zum Stil Ludwigs XV. (Louis quinze) ausreift. In Deutschland hat der letztere allgemein den Namen Rokoko erhalten, abgeleitet von „Rocaille" d. i. Muschel- und Grottenwerk, welches in der neuen Formenwelt eine große Rolle spielt; die Régence macht sich hier nur als ein weniger ausgesprochener Übergangsstil bemerkbar, so wie er z. B. in den reichen Zimmern der Kgl. Residenz zu München und der Baden- und Pagodenburg im Nymphenburger Garten zur Erscheinung kommt.

Der leitende Architekt der **Régence** ist der Hofbaumeister des Regenten, G. M. Oppenort, der in Rom seine Ausbildung erhielt, und dessen Werke unmittelbar an die des Bernini und Borromini anknüpfen. Durch ihn machen sich in der französischen Architektur die Anregungen des italienischen Barocks, die sich unter Ludwig XIV. stets in gewissen Schranken hielten, nochmals geltend. Mit einer ausgesprochenen Freude an kräftigen plastischen Gliederungen, in deren leidenschaftlichen Schwingungen allmählich ein völliger Bruch mit dem bisher noch eingehaltenen Klassizismus sich kundgibt, beginnt Oppenort im Vollgefühl souveräner künstlerischer Kraft den Kurvenstil der Spätzeit Ludwigs XIV. aufs höchste zu steigern. Dadurch, daß er diesen aber auch noch seiner bisherigen Fesseln entkleidet, geht die ursprüngliche Gestalt der Architekturteile verloren; nicht nur die Gesimse, sondern auch die tragenden Glieder erscheinen nach und nach als ausschließlich schmückende Motive, in deren äußerer Formgebung

die statische Aufgabe fast nur noch angedeutet ist. Infolgedessen verschwinden aber auch alle kräftigen Formen derselben; sie werden immer schwächer und lösen sich schließlich ganz auf, nur noch ein zierliches Gerüst bildend in dem leicht beweglichen Fluß des Rahmenwerks und der Ornamentik. In den Türen und Wandbekleidungen weichen die bis dahin noch vorherrschenden geometrischen Umrisse einer elastisch geschweiften Linienführung. Auch im Ornament verschwinden die arabeskenartig eingeflochtenen geraden Linien; die Kurven selbst verlieren ihre Elastizität, werden weicher, ungezwungener und erscheinen schließlich nur noch als ein lockeres Geringel, welches an den Berührungspunkten lose zusammengehalten wird. Das Akanthusblatt verliert ebenfalls seine bisherige Form; es wird zu einem langgezogenen, schilfartigen Blatt, an welchem der ursprüngliche Blattschnitt fast nicht mehr erkennbar ist. Die Muschel ist ein bevorzugtes Element; Oppenort und die Meister der Régence verwenden sie aber noch als einzelne Schalen lose in das Ornament eingelegt, und darin liegt noch das charakteristische Merkmal der Régence. Denn mit der Umgestaltung der Muschelform zu einem die Grundlage des ganzen Ornaments bildenden schnörkelhaften Dekorationsmotiv treten wir in den neuen Formenkreis Ludwigs XV.

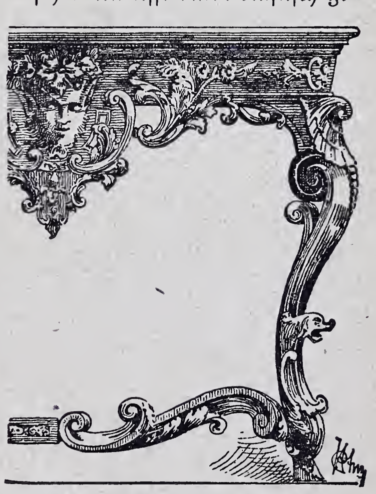


Fig. 186. Tisch im Stil der Régence.

Stellen wir zur Vergleichung der seit der Spätrenaissance eingetretenen Stilwandlungen als besonders bezeichnendes Beispiel die in Fig. 169, 185, 186 und 192 dargestellten Tischformen einander gegenüber, so ergibt sich, daß der Renaissancetisch durch die ausgeprägte Einzeldurchbildung dessen, was getragen wird, und der Stützen, und durch die Formen der letzteren das konstruktive Prinzip voll zum Ausdruck bringt. Am Tisch im Barockstil sehen wir schon ein Zurückweichen des gesetzmäßigen Aufbaues, ein Eindringen Bérainscher Kurven in Fußform und Ornamentik und ein Vordrängen des dekorativen Schmuckwerks. Am Tisch der Régence (Fig. 186) geraten die Füße in lebhafte Schwingungen, und auch der Fries ist bereits von der Bewegung ergriffen. Die immerhin noch erkennbare Scheidung in Stützen und Oberbau, sowie der Blattschnitt charakterisieren noch den Übergangsstil. Beim Rokokotisch (Fig. 192) ist aber diese Scheidung verschwunden; Tischfuß und Fries sind nur ein Stück, welches aufgelöst ist in einem in den launigsten und kühnsten Linienzügen gehaltenen Ornamentwerk, aus welchem sich auch der letzte Rest des struktiven Gedankens vollends verflüchtigt hat.

Die von den Meistern der Régence befolgten Bestrebungen gelangen etwa mit dem Jahre 1725 zur völligen Reife, und mit diesem Zeitpunkte beginnt in Frankreich der **Stil Louis XV.**, das eigentliche **Rokoko**. Der schöpferisch hervorragendste Künstler dieser Epoche ist A. Meissonier († 1750), ein Goldschmied aus Turin, der schon von seinen Zeitgenossen als der eigentliche Erfinder der spezifischen Rokokoformen betrachtet wird. Dieselben kommen fast ausschließlich auf dem Gebiete der Innendekoration und Kleinkünste zur Erscheinung. Für die Außenarchitektur werden keine neuen struktiven Elemente mehr hervorgebracht; für sie bedeutet der Eintritt des Rokokostils in der französischen Baukunst eine Rückkehr zur Einfachheit und meist eine Ernüchterung, die namentlich in

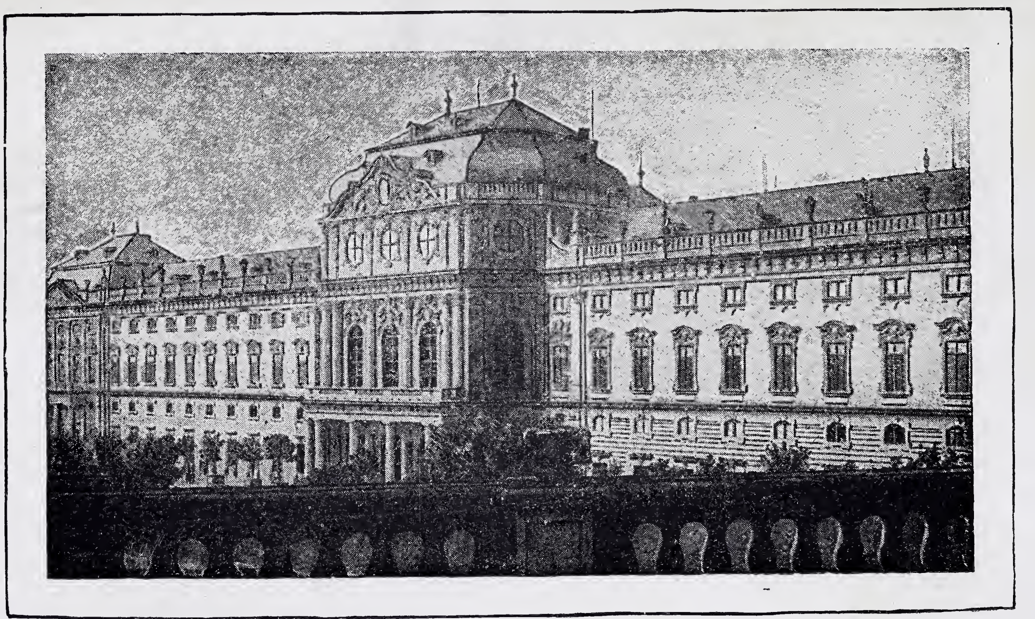


Fig. 187. Gartenfassade des Residenzschlosses zu Würzburg.



Fig. 188. Rokoko-Portal aus Würzburg.
(Nach Phot. von Gundermann.)

der späteren Zeit des Rokoko einen ausgesprochenen und meist beabsichtigten Kontrast hervorruft zwischen der trockenen Fassadenbildung und der prunkvollen inneren Ausstattung. Der Rokokostil ist deshalb für Frankreich kein selbständiger Baustil; er ist dort eigentlich mehr eine Kunstform für die dekorativen Künste, die unter seiner Herrschaft ihre eigenen Wege gehen und ihre höchsten Triumphe feiern.

In der Anlage der Fürstenhöfe und Lustschlösser sind in der Rokokozeit dieselben Rücksichten maßgebend, wie in der vorhergehenden Epoche. Die Fassaden erhalten, um die damals für die Außenarchitektur geforderte „vornehme Einfachheit" zu erzielen, in Ermangelung neuer Mittel ein durch graziöse und anmutige Behandlung verfeinertes, geläutertes und meist abgeschwächtes Barock, oder auch einen schlichten, ruhigen Klassizismus mit wohlgeformten, horizontal durchgehenden Gesimsen, etwas reicherem Mittelrisalit mit Balkonen und Terrassen, an welchem nur der Giebel mit dem fürstlichen Wappen und der Krone, bisweilen noch in kühnen Kurven geschwungen, zum Ausdruck festlicher Pracht sich erhebt (vgl. Fig. 187). Nicht selten sind alle barocken Bildungen vermieden, und nur in der Aufnahme ornamentaler Details an den Portalen (vgl. Fig. 187), Fensterumrahmungen und Pilastern kennzeichnet sich noch das Rokoko. In den meisten Fällen zeigt das ganze Äußere eine flache, kühle und schmucklose Behandlung.

Erst im Innern empfangen diese Bauten ihren künstlerischen Wert. Hier setzt das Rokoko an Stelle der pompösen Pracht eine kokette Grazie, in der sich eine ungebändigte, aber auch elegante und verfeinerte Lebenslust in bestechendem Glanze ausspricht. Die Grundidee der von dem Barock und der Régence überkommenen Einteilung der Wandflächen durch Pilaster und Rahmen wird beibehalten; allein die struktiven Glieder, die kräftigen Leisten des Barockstils werden

schwächer und zierlicher und erhalten schließlich selbst organisches Leben, indem sie sich auflösen in eine eigenartige Ornamentik, die weder Blatt, weder Band noch Figur ist, sondern als eine bis dahin unbekannte Verflüchtigung der Formen erscheint.

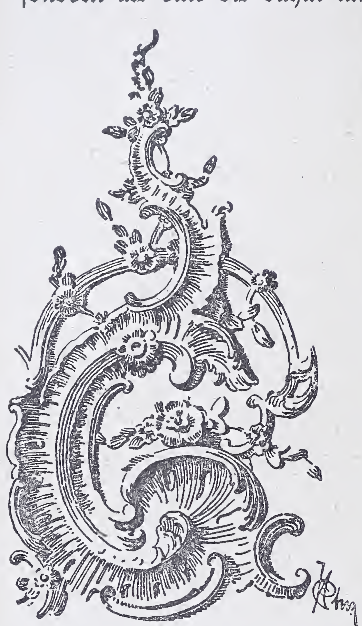


Fig. 189. Rokoko-Ornament.

In diesem **Ornament des Rokoko** liegt eigentlich der Inbegriff des ganzen Stils. Denn in allen bisher betrachteten Stilarten war das Ornamentale stets nur eine dem Struktiven untergeordnete, schmückende Zutat; hier zeigt es sich aber als ein selbständiger, alle Glieder beherrschender Organismus, in dessen duftig leichten Zierformen sich selbst die architektonischen Motive verlieren. Die Grundlage dieses Ornaments erscheint als ein weicher, bildsamer Stoff, der in der eigenartigen Wellung der Muschelfläche mit ihren Perlenreihen und dem zackigen Saum nach den Hauptzügen des Ornaments in die Ebene ausgebreitet oder in die Vertiefungen geknetet wird, über das Rahmenwerk wuchert und sich an ihm hinschlängelt, in seinen Endigungen im zartesten Relief verschwindend. Ein geradezu übersprudelnder Naturalismus verleiht demselben seinen besonderen Reiz: langgezogene Schilfblätter wachsen, die Rahmen begleitend, aus dem Ornament heraus oder gehen direkt in die Muschelform

über; natürliche Blumen in anmutigster Gruppierung als leichte, zierliche Girlanden, lose Zweige mit flatternden Blüten winden sich aus den Muscheln, füllen die Ecken und umschlingen die Rahmen; spielende Wasser, Tropfsteingebilde, entfaltete Flügel fügen zierlich sich ein in den leichten, beweglichen Fluß des märchenhaft phantastischen Formengebildes. Die staunenerregende Phantasie der Künstler, die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sich in diesem Ornamentwerk zu erkennen gibt, zwingt uns unsere Achtung und Bewunderung ab. In elegantem, graziös kokettem Vortrag ist alles freihändig während des Auftrags modelliert; denn das Rokoko gestattet keine Wiederholung, kein mechanisches Abformen. Hier suchen wir vergebens nach Regel



Fig. 190.

und Gesetz; alles erscheint uns als unmittelbar hervorquellender Ausfluß einer blühenden, launenhaften und überreichen Kunstphantasie. Und doch ist diese Regellosigkeit nur eine scheinbare; denn das Rokoko duldet so konsequent wie nur irgend eine abgeklärte Kunstweise nichts Fremdes in sich; alle seine Einzelformen sind stilistisch klar und bestimmt ausgeprägt. (Fig. 189 und 190.)

Dieses Rokoko-Ornament nimmt das die Wandfelder

umschließende Rahmenwerk vollständig in seinen Bann. Die bis dahin schon mannigfach geschwungenen Leisten werden in den geschmeidigsten Kurven ein- und auswärts gebogen, umschlingen sich oben und unten und meistens auch in der Mitte zu Ornamentfeldern zusammen, indem die einzelnen Rahmenprofile an den Endigungen sich aufrollen und unmittelbar in das Muschel- und Blumenwerk einflechten (Fig. 191). Der Rahmen bildet also nicht mehr die struktive Einfassung des Ornaments, sondern ein mit diesem völlig verwachsenes Dekorationsmotiv. Die Innenflächen derselben bleiben fast immer glatt und erhalten höchstens Trophäen, Embleme oder figürlichen Schmuck; nur kleinere Felder werden bisweilen mit dem schon im Barockstil verwendeten netzartigen Gitterwerk mit aufgesetzten Rosetten übersponnen.

Bei dieser Entwicklung der inneren Formen mußte bald die Symmetrie des Ornaments aufgegeben werden; die Unsymmetrie, die von Meissonier von vornherein gefordert wurde, wird allmählich zur Regel. In der Verwendung des Ornaments bleiben die Franzosen noch durchweg symmetrisch; die späteren deutschen Künstler verbannen aber auch hierin die Symmetrie unbedingt, bewahren aber immer ein gewisses groteskes Gleichgewicht, welches die wogenartig anschwellenden Massen in den ihnen angewiesenen Rahmen hält (Fig. 191).

In der Hauptdisposition des dekorativen Schmuckwerks sind nur noch die Rücksichten auf malerische plastische Gliederung maßgebend. Nur die großen Prunk- und Festsäle erhalten noch rein dekorativ behandelte Säulen- und Pilasterstellungen (Fig. 191); in den kleinen Sälen und den Zimmern herrscht das Rahmenwerk vor[1]). Fast in allen

[1]) In Frankreich verschwinden auch in den größeren Sälen die Säulen- und Pilasterordnungen ganz; nur bei Boffrand findet sich noch eine Wandeinteilung durch pilasterartige Streifen.

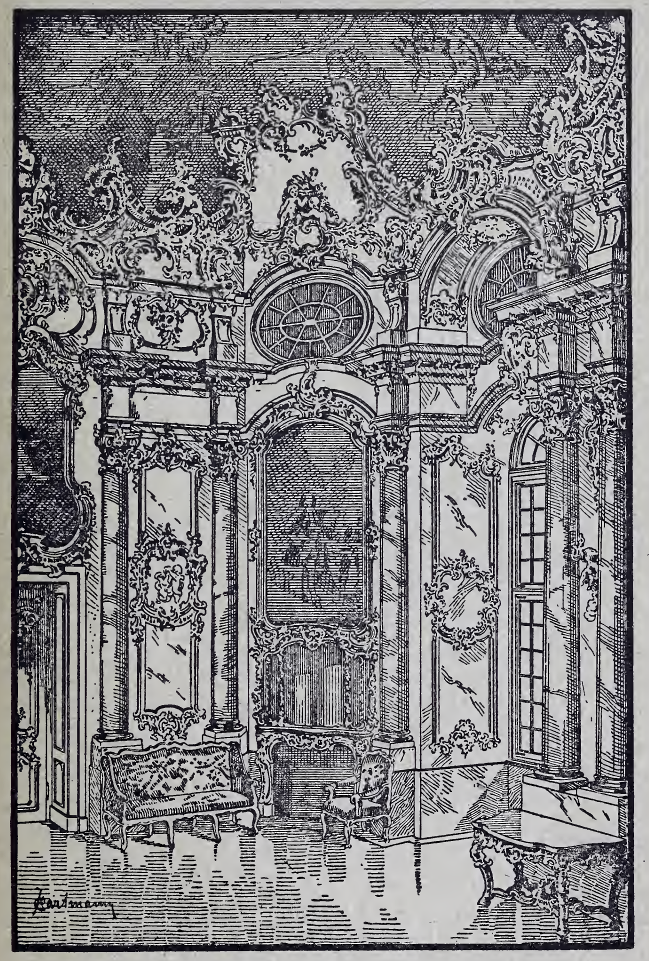


Fig. 191. Hauptsaal im Schlosse zu Bruchsal.

Räumen werden die senkrechten Wandecken ausgerundet. In den dazwischen liegenden Wandflächen ist durch die Türen und Fenster und die in den Mittelachsen angeordneten großen Spiegel und Gemälde die Einteilung in Felder gegeben, die nun die bereits betrachtete Rahmenornamentik erhalten. Die Trennung der Wand von der Decke wird immer unmerklicher; die Gesimse treten zurück, werden unterbrochen oder erheben sich über den Rundungen und Mittelachsen und flechten sich in die Kartuschen ein, die aus jenem plastischen Stoffgebilde vollständig zu wunderlich verschnörkelten Muscheln umgeformt werden. In der den Übergang zur Decke vermittelnden Voute spielen die Stuckornamente in freiem, kühnem Schwung in die Decke hinein; reizend modellierte Kinderfigürchen treiben hier mit Blumen und Emblemen der Wissenschaften und Künste, der Jagd und Fischerei ihr munteres Spiel. Die Plafonds selbst erhalten perspektivisch gemalte Kuppeln oder zierliches, um eine weitstrahlige, muschelartig behandelte Rosette geschlungenes Netzwerk, dessen äußerste Endigungen sich meist in den Voutenstukkaturen verlieren. So ist selbst die Decke einbezogen in das den ganzen Raum umspannende üppige Rahmengeflecht. Nicht nur im einzelnen, auch in großen Zügen ist alles Plastische lebendig bewegt, flatternd wie im Winde. Und doch erhalten diese Räume durch die hellen, elfenbeinartigen Farbentöne auf den Grundflächen, von denen sich die Rahmenprofile und Ornamente in Weiß, Silber oder Gold und die Blätter und Blüten manchmal in zarter, naturalistischer Bemalung nur sanft abheben, eine verhältnismäßig ruhige und vornehme Grundstimmung.

Selbstverständlich werden auch die bildenden Künste in ausgiebigstem Maße in den Dienst der fürstlichen Pracht gestellt. In der Bildnerei bleiben die Werke des schon genannten italienischen Hauptmeisters Bernini, die alle etwas

Rauschendes, effektvoll und leidenschaftlich Bewegtes an sich haben und oft eine überraschende Naturwahrheit erreichen, vorbildlich für die gesamte figürliche Plastik der Rokokoepoche (Fig. 183). In der Malerei spielen die mit leichter Hand in graziösen Formen und virtuoser Technik hingeworfenen

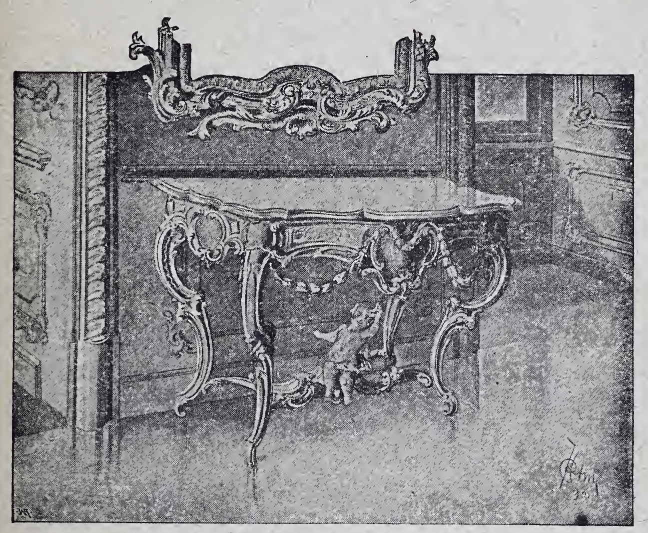


Fig. 192. Rokoko-Tisch vom Schloß zu Würzburg.

galanten Gesellschaftsszenen, Schäferidyllen u. dgl. die Hauptrolle. Watteau und Boucher hatten hierfür schon sehr beliebte Vorbilder gegeben, und von ihren Nachfolgern, namentlich dem ebenso talentvollen wie leichtfertigen Fragonard, wurden dieselben vollends in das Gebiet lüsterner Frivolität heruntergezogen. Darin, daß die Werke dieser Meister bei ihren Zeitgenossen einen so ungeheuren Beifall fanden, liegt ein sprechender Beweis dafür, daß diese ein treues

Spiegelbild geben von einem sittenlosen, durch das entnervende Genußleben völlig überreizten und entarteten Geschlecht.

Fig. 193. Tor vom Kgl. Hofgarten zu Würzburg.

Ein ungleich günstigeres Bild bieten die **Kleinkünste**, denen in der Rokokoepoche, entsprechend dem auf die Verfeinerung der ganzen Lebensführung gerichteten Zuge der Zeit, die größte Aufmerksamkeit zugewendet wird. — **Textilkunst und Stickerei** erfreuen sich eifrigster Pflege seitens der Fürsten; die kunstvollen **Gobelins**, d. h. von Hand gewirkte, ganze Gemälde darstellende Teppiche und wundervolle Seidentapeten, finden in den kleineren fürstlichen Gemächern für den Bezug von Wandflächen an Stelle von Stukkaturen mit Vorliebe Verwendung. Das erst vor kurzem erfundene **Porzellan**,

welches alle Formen willig annimmt und deshalb ein geradezu ideales Material für das Rokoko bildet, wird technisch und künstlerisch zur höchsten Vollendung gebracht. Auch für die mit den großartigsten Aufträgen bedachte Silber- und Goldschmiedekunst erweisen sich die Rokokoformen besonders dankbar. Die überall zutage tretende Liebhaberei an exotischen Erzeugnissen, chinesischen Nippsachen, japanischen Lackmalereien u. dgl. führt zu ausgiebiger Verwendung der Intarsia aus fremdländischen Hölzern an Türen und Böden und namentlich an dem gesamten Mobiliar. Die Tische, Kommoden, Schränke, Uhren usw. zeigen nicht nur reiches ornamentales Schnitzwerk nach dem Vorbild der Stukkaturen, sondern auch an allen Stützen, an den Kanten und selbst in den Flächen kühne Schweifungen (Fig. 192). Die Pracht wird noch erhöht durch Verwendung von fein ziselierter, vergoldeter Bronze, mit der die Kanten, Füße u. dgl. gefaßt sind. Unter den vielen übrigen Zweigen des gesamten Kunstgewerbes, welches in der Rokokozeit den Gipfel seiner Blüte erreicht, wollen wir noch die Schmiedekunst erwähnen. Es ist geradezu erstaunlich, mit welchem Formengefühl und technischen Können die Kunstschlosser der damaligen Zeit die zierlichen Rokokoformen in das harte Eisen hineintrieben, als wäre es ein Material so bildsam und gefügig wie weiches Wachs (Fig. 193 u. 194). Was sie an zahlreichen Gitterwerken und Prachttoren geleistet haben, gehört zum Schönsten von allem, was je die Kleinkunst hervorgebracht.



Fig. 194. Detail vom Prachttore in Würzburg.

Der Rokokostil beherrschte in Frankreich die Zeit von etwa 1725—1750, in Deutschland von 1725—1770. Als die bedeutendsten Architekten des französischen Rokoko gelten R. de Cotte, welcher von uns schon bei Betrachtung des Barockstils erwähnt wurde, und der sich wohl des weitgehendsten Rufes als königlicher Baumeister erfreute; der ebenfalls schon genannte A. Meissonier und G. Boffrand († 1754), der in den Dekorationen des ehemaligen Hôtel de Soubise (jetzt National-Archiv) das glänzendste Muster des ausgereiften französischen Rokoko geschaffen hat.

In **Deutschland** nahm die Bautätigkeit nach dem dreißigjährigen Kriege einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung, so daß den Baumeistern reichlich Gelegenheit gegeben wurde, das nachzuholen, um was man während desselben zurückgeblieben war. Das deutsche Rokoko stellt im allgemeinen eine Verschmelzung der Stilformen Louis XV. mit dem italienischen späten Barock dar, bei außerordentlich reicher, naturalistischer Behandlung des gesamten Ornamentwerks. Es hat sich nicht, wie in Frankreich, aus einer streng klassischen Vorschule entwickelt; man zeigte sich deshalb für die auffallendsten Neuerungen besonders empfänglich und übernahm dieselben in der dort erst später zur Geltung kommenden freiesten Auffassung, die sich auch in der Außenarchitektur, insbesondere in der bürgerlichen Kunst, an den Portalen, Fensterumrahmungen u. dgl. durchsetzt (Fig. 188). Vielleicht haben die deutschen Künstler des Rokokostils die Feinheit und zierliche Detaildurchbildung des französischen Rokoko nicht ganz erreicht; aber in bezug auf Reichtum und Eleganz haben sie dasselbe noch überboten. Die Amalienburg im Park von Nymphenburg bei München von Fr. Cuvilliés († 1768), das Lustschloß Sanssouci von G. v. Knobelsdorff († 1753), das von Schlaun erbaute Schloß Brühl bei Bonn zählen unter vielen andern zu den vorzüglichsten Leistungen des

18. Jahrhunderts. Der bedeutendste Baumeister des deutschen Rokokostils und vielleicht der größte Baumeister seiner Zeit ist aber der Architekt der baulustigen Gräflich Schönbornschen Familie, Balthasar Neumann (1687—1753), dessen gewaltige Künstlernatur im Kirchen- und Profanbau eine fast unglaubliche Tätigkeit entfaltet, und dem wir in den Kirchen zu Vierzehnheiligen und Neresheim, in dem fürstbischöflichen Schlosse zu Bruchsal und dem unvergleichlich großartigen Residenzschlosse zu Würzburg die herrlichsten Schöpfungen des deutschen Rokokostils zu verdanken haben (Fig.187, 190, 191 und 192).

In den übrigen Ländern bleibt die Bautätigkeit in der Epoche des Rokoko hinter Frankreich und Deutschland erheblich zurück. Italien kommt über das von ihm entwickelte nationale Barocco nicht hinaus und hält noch etwa bis zum Jahre 1770 an demselben fest; die Niederlande entfalten überhaupt keine große Bautätigkeit mehr.

In England hatten sich die führenden großen Architekten Chr. Wren († 1723) und J. Vanbrugh († 1727) schon während der Barockzeit von den französischen Einflüssen im großen Ganzen (Wren noch mehr als Vanbrugh) freigehalten. Ihre Nachfolger huldigen aber im Gegensatz zu der Kunstauffassung des Barock und Rokoko einem ausgesprochenen und streng im Geiste des Palladio und des Vitruvius Pollio (s. S. 145 u. 150) durchgeführten Klassizismus.

13. Die Stile des Neuklassizismus.

Der Herrschaft des Rokokostils war kaum ein Menschenalter beschieden. Die rein höfischen Kunstformen desselben, denen jede Wurzel im Volkstum fehlte, die eine Vereinfachung nicht ertrugen, ohne zur Nüchternheit und Blasiertheit herabzusinken, forderten schon von Anfang an den Wider-

spruch der aus dem Volke hervorgegangenen Künstler heraus und förderten unter diesen eine mächtige, gegen den üppigen Stil der Fürstenwohnungen gerichtete Bewegung, die in dem energischen Streben nach Einfachheit und Echtheit die Wiederbelebung der Antike sich zum Ziele setzte und so einen neuen Klassizismus[1]) ins Leben rief, der neben dem Rokoko sich entwickelte und allmählich immer weitere Kreise um sich zog. Dieser Bewegung kamen Ereignisse zu Hilfe, denen damals die ganze gebildete Welt ihr höchstes Interesse entgegenbrachte: Pompeji und Herkulaneum waren entdeckt; die hellenische und römische Antike wurde aufs neue von den Gelehrten als eine unvergängliche Norm echt künstlerischer Gestaltung gepriesen, und die Überzeugung, daß dieselbe jeder andern Kunstform vorzuziehen sei, bemächtigte sich bald aller Gebildeten.

In **Frankreich** machte sich schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Architektur und Dekoration ein Abwenden von dem Formenreichtum des Rokoko bemerkbar — eine mit dem Niedergang des höfischen Glanzes parallel laufende Erscheinung —, und um 1760 ist dasselbe schon vollständig überwunden. In dieser Zeit kam eine neue, auf klassizistischer Grundlage beruhende Kunstweise zum Durchbruch: **Der Stil Louis XVI.** Da der von ihm eingeleitete Klassizismus jedoch von keiner neuen, triebkräftigen Geistesrichtung vorbereitet war, sondern hauptsächlich eine Umkehrung der bis dahin geltenden Prinzipien bedeutet, erreicht er nur eine sehr einseitige Anlehnung an die Antike. Den bewegten Baumassen setzte man große „Ruhe des Gefühls", der malerischen Gruppierung die gesetzmäßige Erscheinung gegenüber; die freie

[1]) Mit „Klassizismus" (abgeleitet vom lat. „Classici") bezeichnet man seit dem 16. Jahrhundert die Anlehnung der Kunstschöpfungen in Aufbau und Form an die für mustergültig gehaltene Literatur und Kunst der Griechen und Römer.

Künstlerphantasie mußte der strengen Schulrichtigkeit weichen, die Kurvenliebe in Architektur und Dekoration der geradlinigen Steifheit. Es kam eine Zeit, in welcher der Begriff „Schönheit“ durch rein sachliche Erwägungen mit Gesetz und Regel genau umschrieben wurde.

Die Fassaden erhalten wieder geradlinige, antike Gesimse, an denen jede Verkröpfung ängstlich vermieden wird; freistehende Säulen oder Halbsäulen tragen die Gebälke; die strenge dorische Säule mit meist unkanneliertem Schaft und stark ausgeprägtem Triglyphengesims erfreut sich besonderer Beliebtheit. Wie die Fenster im allgemeinen durchgebildet werden, ist an Fig. 195 ersichtlich. Alle äußere Dekoration wird auf ein geringes Maß beschränkt. Die Nischen und die großen Voluten an den Kirchenfassaden verschwin-

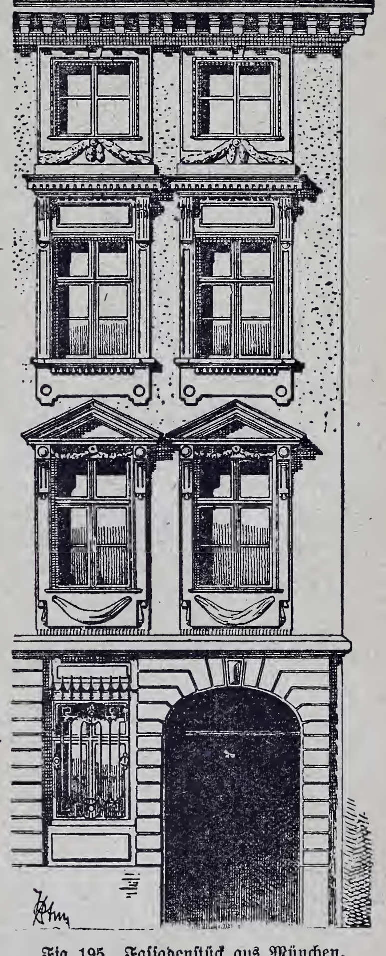


Fig. 195. Fassadenstück aus München.

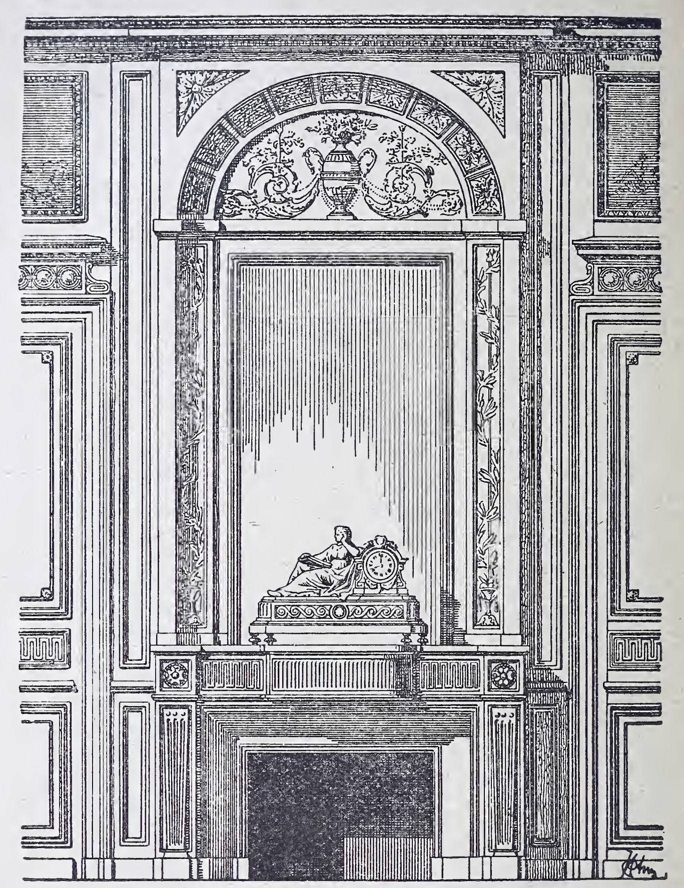


Fig. 196. Innendekoration im Stil Ludwigs XVI.

den, und wo letztere noch beibehalten werden, sind sie in rechtwinkelig, nach Art der Mäander gebrochene Endigungen umgewandelt (vgl. in Fig. 201 die obern und untern seit-



Fig. 197. Ornament im Stil Ludwigs XVI.

lichen Volutenausläufe, desgl. Fig. 208).

Im Innern wird diese pedantische Einfachheit zu einer kalten Nüchternheit. Die Formen der äußern Steinarchitektur werden auf die Innendekoration übertragen, in welcher streng antikisierende Säulen oft ganz zusammenhangslos als Träger von Vasen und dgl. Verwendung finden. Die Einteilung der Wandflächen in Felder wird beibehalten; die aus dünnen Leisten mit antiken Ziergliedern gebildeten Rahmen erhalten aber stets symmetrische Anordnung und im einzelnen rechteckige, kreisrunde oder ovale Grundformen (Fig. 196). Die Innenflächen der Wandfelder werden wieder wie in der Kunst des klassischen Altertums mit Ornamenten und figürlichem Schmuck, Amoretten, Geniengruppen, Trophäen mit antikisierenden Schilden und Helmen, Stilleben u. dgl. gefüllt. An Stelle der Kartuschen treten kreisförmige oder elliptische Medaillons, die mit Palmwedeln und Schleifen aus knitterigen Bändern dürftig geschmückt sind.



Fig. 198.
Akanthusornament
(Stil Ludwigs XVI).

Im Ornament bilden, neben den Formenelementen der Antike, Blumenkränze — meist steife Lorbeerwulste — und leichte Draperien, die zwischen Rosetten im Bogen aufge-

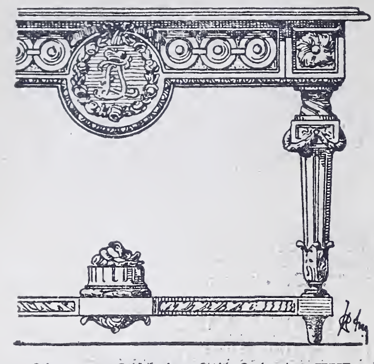


Fig. 199. Tisch im Stil Ludwigs XVI (Schloß zu Würzburg).

hängt werden, besonders charakteristische Motive (Fig. 200 und 202). Das Akanthusblatt erhält einen eigenartigen Blattschnitt, der in den langgezogenen, löffelartigen Blattformen an die römisch-korinthischen Kapitäle erinnert. Palmwedel und naturalistisch behandelte Blumen, namentlich dünnblätteriger Lorbeer, Rosen, Efeu und Weinlaub, erscheinen in Verbindung mit der antiken Groteske in den Füllungen, an Bronzebeschlägen u. dgl. als häufig verwendete Zierformen (Fig. 197 und 198).

Am Mobiliar kommen die für die Architektur geltenden Grundsätze noch lebhafter zum Ausdruck. Alle Formen werden vereinfacht und dem praktischen Bedürfnis angepaßt. Der rein konstruktive Aufbau und die Rückkehr zur geraden Linie bewirken in der Gesamterscheinung eine gewisse An-

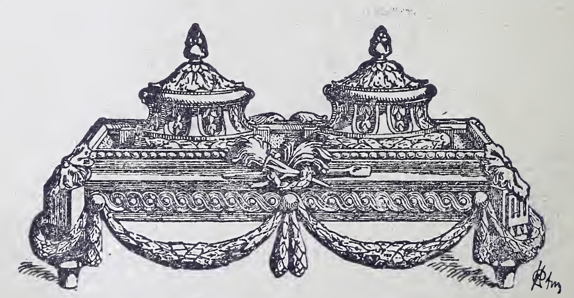


Fig. 200. Schreibzeug der Marie Antoinette (aus Bronze).

näherung an die Renaissance (Fig. 199); durch das Festhalten an den starren Architekturformen der Antike und die nahezu sklavische Nachbildung ihrer Zierglieder (Kannelüren, Mäander, Wellenbänder und dgl.), sowie durch das ornamentale Schmuckwerk erhält jedoch die Inneneinrichtung einen höchst eigentümlichen Charakter (Fig. 196, 199 und 200). Überall begegnen wir den zopfartig gewundenen Kränzen, mit denen fast alles verhängt ist, den anspruchslosen Medaillons, den umflorten Urnen, abgebrochenen

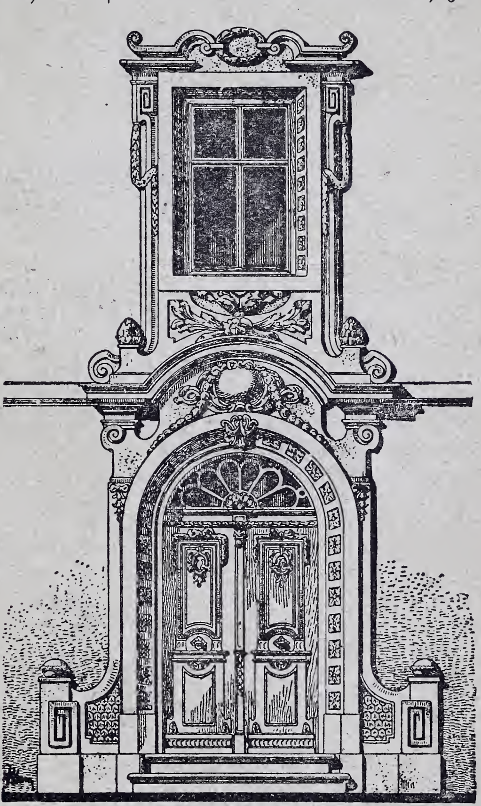


Fig. 201. Fassadenstück aus Würzburg.

Säulen, den Uhren mit Sensenmännern und allerlei wehmütigen Emblemen, in denen sich die auf den Sinnenrausch

und das frivole Leben der vorhergehenden Epoche gefolgte Sentimentalität in sprechender Weise offenbart. So endete das Rokoko, das mit einem aufs höchste gesteigerten Fortissimo eingesetzt hatte, auch in der Innendekoration mit einer Nüchternheit, wie sie kaum einmal dagewesen war.

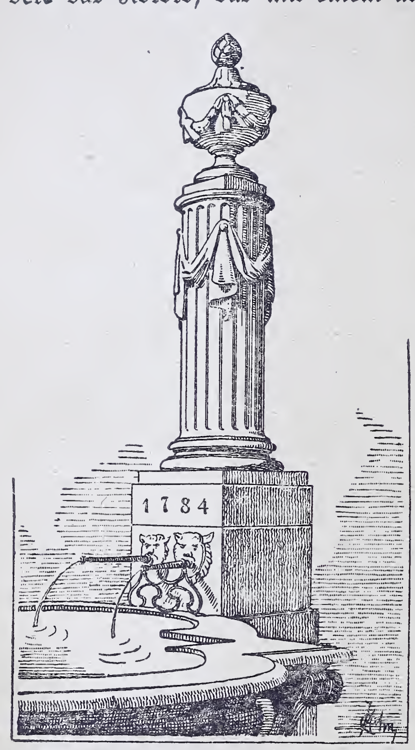


Fig. 202. Brunnen aus Basel.

Erst um 1775 bahnte sich eine Wendung zum Besseren an. Die neuen Stilformen klärten sich bis dahin nach und nach ab; an Stelle der gesetzmäßigen Übertragung der Antike trat der zu freiem Schaffen drängende künstlerische Sinn, durch welchen die bisher noch schwerfälligen und unverstandenen Formen geläutert und dem stets auf das Elegante und Graziöse gerichteten französischen Kunstgefühl entsprechend verfeinert wurden. Dieser entwickelte Stil Ludwigs XVI. erreichte eine eigenartige und zum Teil sehr reizvolle Dekorationsweise, die vielleicht noch manches Trockene und Nüchterne an sich hat, jedenfalls aber auch eine sehr vornehme

Wirkung ausübt (Fig. 196 und 200). Aber kaum war derselbe ausgereift, da brach auch schon die Revolution herein (1789), die in wildem Hasse gegen alles Höfische auch dem letzten der drei Königsstile sein Ende bereitete.

Nachdem der unglückliche König Ludwig XVI. auf dem Schafott geendet hatte, um Buße zu tun für die Sünden seiner Väter, kam über Frankreich eine Zeit der heftigsten politischen Wirren und Umwälzungen, in der von einer ruhigen Fortentwicklung der Kunst keine Rede sein konnte. Erst als Napoleon Bonaparte sich die königliche Gewalt angeeignet und begonnen hatte, Stadt und Gesellschaft nach dem Vorbild der einstigen römischen Republik zu organisieren und ein Kaiserreich zu gründen von der Größe und Macht des römischen Weltreiches, da wurde auch die Pflege der Kunst wieder aufgenommen. Die von dem neuen Cäsar errichteten Bauwerke großen Stils beginnen mit einer unmittelbaren Nachahmung der römischen Antike, ihrer Triumphbogen, Ehrensäulen u. dgl. (Vendômesäule, Magdalenenkirche und Börse). Die kleineren Bauten knüpfen zunächst noch an die Stilformen Ludwigs XVI. an. Aber auch sie gelangen bald zu einer neuen Ausdrucksweise, in der das Streben nach reinen klassischen Formen noch stärker hervortritt, als in dem klassizistischen Stil des vorigen Jahrhunderts; es entstand der nach dem Kaisertum benannte **Empirestil.**

In den Fassaden tritt nunmehr die Vorliebe für die schwerfälligen dorischen Formen in fast aufdringlicher Weise zutage; den dorischen, meist unkannelierten Säulen begegnet man schon an den Portalen einfacher Wohnhäuser, denen man durch Vorbauen von zwei Säulen mit Gebälk und Giebel ein imponierendes klassisches Aussehen zu geben suchte. An Kirchen und Palästen werden aber ganze Säulenhallen vorgebaut, für die man meistens die römisch-korinthische Ordnung verwendet. Man glaubte, den Klassizismus möglichst

streng auffassen zu müssen und sogar die Antike korrigieren zu sollen, indem man die Säulenschäfte ohne Entasis (s. S. 27) verjüngte, wodurch sie einen starren Eindruck machen. Für die Fenster wird, namentlich im ersten Stock, der römische



Fig. 203. Arc de l'Etoile in Paris.

Rundbogenschluß mit den entsprechenden Gliederungen besonders häufig verwendet. Die Gurtgesimse treten zurück; an den Hauptgesimsen werden die römischen Formen des Konsolengesimses bevorzugt. Eine hohe Attika und ziemlich steile, streng durchgeführte Giebel bilden die obersten Fassadenbekrönungen. Die Mauerflächen bleiben kahl oder werden

durch Halbsäulen und leichte Quaderung etwas belebt. Figürliche und ornamentale Dekoration finden wir nur sehr sparsam verwendet; außer den römischen Ziergliedern, großen Rosetten und steifen Lorbeerkränzen und Girlanden

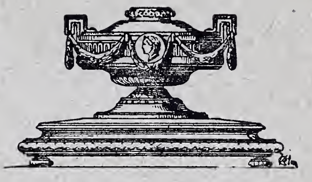


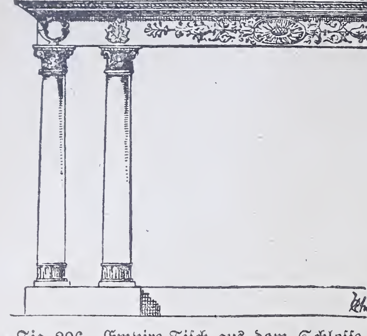
Fig. 204. Vase im Empirestil.

begegnen wir nur noch antikisierenden Reliefplatten, die vertieft eingesetzt werden, vasenbildartigen Reliefsfriesen und jenem typischen Empireornament, von welchem wir in Fig. 205 und 207 Beispiele geben. Der für diesen Stil bezeichnendste Bau ist der Triumphbogen auf der Place de l'Etoile in Paris, welcher unter Napoleon „zum Ruhme der großen Armee" durch Chalgrin errichtet wurde (Fig. 203).



Fig. 205. Füllungsornament (Empire).

In der Innendekoration offenbart sich ein besonderes Interesse an der Dekorationsweise des Altertums. Hier finden wir treue Kopien der pompejanischen Wandmalereien, die jedoch, weil ein ganz veränderter Maßstab zugrunde gelegt ist, oft nur von dürftiger Wirkung sind. In der Malerei und Plastik erinnern Siegestrophäen, Adler, Lorbeerkränze u. dgl. an die Napoleonischen Kriege, Pyramiden, Kapitäle mit Lotosblumen und Sphinxen an den Feldzug des Kaisers in das Land der Pharaonen. Auch chinesische Einflüsse machen sich bemerkbar. Die Disposition des Ganzen zeigt den Stil Ludwigs XVI. mit gesuchter Annäherung an die römische Antike. Der Mangel an individueller Kunstphantasie erzeugt eine eigentüm-


Fig. 206. Empire-Tisch aus dem Schlosse zu Würzburg.

liche Trockenheit und Kälte, welche noch erhöht wird durch eine auffallende Farbenscheu, die jedes wärmere Kolorit zu meiden scheint. Fast alles ist weiß, und wo noch Gold verwendet wird, tritt es in derber Breite auf.

Das Ornament des Empire unterscheidet sich von dem des Stils Ludwigs XVI. hauptsächlich dadurch, daß neben den auch hier in erster Reihe vorkommenden naturalistischen und stilisierten Laubkränzen, Draperien und Bandschleifen noch die antiken Palmetten verwendet werden, oft gebildet aus mageren Akanthusblättern, ferner Rosetten in reichster Auswahl, sich kreuzende Fackeln, Widderköpfe, Vasen mit mäanderartig gebrochenen Henkeln (Fig. 204) und namentlich auch die ägyptischen Dekorationsmotive, Sphinxe u. dgl. Das dünne Blattwerk, die durchsichtigen, dürftigen Girlanden heben den Naturalismus des Empire von dem Ludwigs XVI. ab (Fig. 205).

Die Möbel, gewöhnlich aus poliertem Mahagoniholz gefertigt, zeigen eine unmittelbare Übertragung der antiken Architekturformen in steifem, rein konstruktivem Aufbau. Die Tischfüße und sonstigen Stützen sind vierkantige Pfeiler oder Säulen, letztere oft


Fig. 207. Bronzeornament (Empire).

schwarz poliert, mit Kapitäl und Basis aus vergoldeter Bronze (Fig. 206). Die Flächen der Kastenmöbel bleiben meist glatt und erhalten, wie auch alles übrige Mobiliar, nur aufgesetzte zierliche Metallbeschläge und Bronzeornamente, die durch ihre feine, streng in antikem Sinn behandelte Ziselierung oft einen hohen künstlerischen Wert haben und mit Recht unsere volle Bewunderung erregen.

Die Kleinkunst des Empirestils ist wohl am treffendsten charakterisiert durch jene Standuhren mit Alabastersäulen, Messingfries und trauernden Genien, in denen sich die rein äußerliche Auffassung der Antike besonders deutlich zu erkennen gibt. Napoleon wollte diesen nach ihm benannten Napoleon-, Imperial- oder Kaiserstil zum Weltstil erheben und fand auch in den von ihm abhängigen Ländern, namentlich auch in Deutschland, willige Nachahmer. Allein nur in der Innendekoration und dem Mobiliar gelangt derselbe zu nachhaltigerem Einfluß; für die Architektur ist die Zeit seiner Entwicklung und Einwirkung zu kurz. Denn der Empirestil überdauert das Kaiserreich (1804—1815) nicht lange. Durch die nunmehr erwachende Neuromantik und Neurenaissance wird er gegen Ausgang der dreißiger Jahre auch in Frankreich völlig verdrängt.

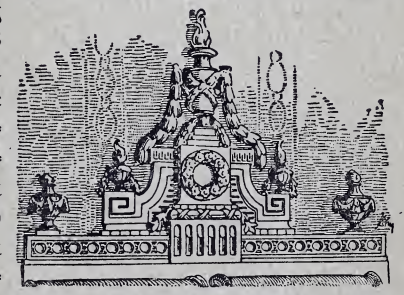


Fig. 208. Aufsatz von der Bettstelle Napoleons im Schlosse zu Würzburg.

In **Deutschland** kommt der Klassizismus durchschnittlich erst ein Jahrzehnt später zur Erscheinung. Die Traditionen der Kunst erhalten sich hier hartnäckiger als in Frankreich.

Zwar machen sich schon von 1755 an in der deutschen Architektur und Dekoration antikisierende Neigungen geltend; dieselben äußern sich aber fast nur vereinzelt in der Wiederaufnahme der klassischen Bauglieder und ihrer Zierformen, geradliniger Gesimse und Rahmen, Vereinfachung des Ornaments und vielfach auch in der Rückkehr zu barocken Verzierungen. Das Rokoko behält jedoch, namentlich in der Ausschmückung kleinerer Räume, das Übergewicht, bis es etwa um 1770 vollends verschwindet. Freilich können diese Grenzen nur in sehr bedingtem Maße gezogen werden; denn in Deutschland fehlt eine tonangebende Zentrale in der Kunstpflege und infolgedessen auch die Einheitlichkeit in der Entwicklung der Kunst. Nur an den Fürstensitzen bemerken wir, besonders im Mobiliar, einen engen Anschluß an die französischen Vorbilder; im Kirchen- und Privatbau entsteht aber jene steife und nüchterne Verbindung der antiken Bauglieder mit meist völlig entarteten Barock- und Rokokoformen, welche später den Namen **Zopfstil** erhalten hat[1]).

Die Periode des frühen deutschen Zopfstils endigte etwa zu jenem Zeitpunkt, mit dem die Französische Revolution auch diesseits des Rheins die Köpfe und die Gemüter erfaßte. Die von den Ideen der Revolution getragene grenzenlose Verehrung des antiken Lebens führte nunmehr zu einem völligen Bruch mit allen Nachwirkungen des Rokoko und zu einem intensiven Studium der antiken Kunst. Man war in Deutschland in der wissenschaftlichen Auffassung strenger, als in Frankreich; man ging direkt auf das Griechentum als die reinste Quelle und das vollendetste Vorbild künstlerischen

---

[1]) Die Bezeichnung „Zopfstil" ist zweifellos auf die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland allgemein übliche Haartracht zurückzuführen, wäre aber auch berechtigt mit Bezug auf die zopfartigen Kranzgewinde, mit denen fast alle Bauglieder verhängt sind (vgl. Fig. 200, 201 und 208).

Schaffens zurück. An diesem stellte man die schweren ernsten Formen der Frühzeit, wie sie sich in Pästum und Sizilien darboten, höher als die des verfeinerten reifen Stils der Akropolisbauten Athens. Man richtete das Auge nicht mehr auf die Einzelheiten, sondern auf das Ganze. Mit Wucht und monumentaler Größe wollte man wirken. In den Baugliederungen legte man sich große Zurückhaltung auf. Die Wandfläche sollte als solche zur Geltung kommen. Säulen und Pilaster hielt man nur am Portikus, oder am Haupteingang oder auch an einer Loggia über diesem für berechtigt, ornamentalen und bildnerischen Schmuck in streng griechischer Zeichnung allenfalls als Palmetten- oder Figurenfries, auf den halbkreisförmigen oder rechteckigen Austiefungen über den Fenstern oder als eingelassene Reliefplatten. Auch in den Innendekorationen hielt man sich möglichst an Vorbilder aus dem Altertum. Dem Vestibül gab man nach Art des korinthischen Atriums im hellenistisch-römischen Wohnhause durch freistehende dorische Säulen eine würdige, vornehme Haltung. Im übrigen näherte sich die innere Ausstattung mangels ausreichender antiker Vorbilder sehr derjenigen des Empirestils. Dieser beherrschte auch diesseits des Rheins fast durchweg die Innenausstattung der Schloßbauten. Nur in der Neigung zu plastischeren Bildungen und zu einem kräftigeren Auftrag offenbart sich an diesen das spezifisch deutsche Kunstempfinden.

Dieser **Stil des Neuhellenismus** entwickelte sich im ganzen parallel laufend zu dem Empirestil in Frankreich, behauptete sich aber in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und teilweise noch über diese hinaus. Es waren verhältnismäßig wenige, aber hochbedeutende Männer, die ihn ins Leben riefen und im Dienste kunstliebender Fürsten einige fein empfundene und von wahrhaft künstlerischer Begeisterung für die Antike eingegebene Werke schufen: in Berlin

K. G. Langhans († 1808), der das eindrucksvolle Brandenburger Tor erbaute, alsdann der geniale K. Fr. Schinkel († 1841), der Schöpfer des wunderbar harmonischen Schauspielhauses zu Berlin und der Nikolaikirche zu Potsdam, in München der kraftvolle L. v. Klenze († 1864), der daselbst die feine Glyptothek und die monumentalen Propyläen schuf und bei Regensburg die edle Walhalla errichtete, in Karlsruhe der strenge Fr. Weinbrenner († 1826), der der badischen Residenz durch eine Reihe charaktervoller Bauten (evangelische Stadtkirche, katholische Stadtkirche, markgräfliches Palais und Rathaus) ein klassizistisches Gepräge gab.

In der bürgerlichen Baukunst dieser Zeit entwickelte sich unter der Ungunst der damaligen wirtschaftlichen Verhältnisse (insbesondere infolge der Aussaugung des Volkes durch die Napoleonischen Kriege) jene bescheidene, hauptsächlich auf Zweckmäßigkeit und Dauerhaftigkeit abzielende Kunstweise, welche die Bezeichnung **Biedermeierstil** erhalten hat. Die Architekturelemente der Antike (Säulen und Pilasterordnungen) konnten nur ausnahmsweise an öffentlichen Bauten zur Fassadengliederung verwendet werden. An den Bürgerhäusern beschränkte man sich meist auf einfache Flächenteilungen durch senkrechte und wagrechte Wandstreifen, auf Hervorhebung des Portals durch einfachste Zusammenstellung von Säule oder Pilaster mit Gebälk und Giebel und auf wenige Reliefplatten oder Ornamente, die man vertieft in die Fassadenflächen einließ. Die Innenausstattung zeigt uns eine Beschränkung auf das Unentbehrlichste und im Mobiliar auf die nackte, rein konstruktiv entwickelte Zweckform (Fig. 209) bei sonst sorgfältigster Ausführung.

In den übrigen Ländern, insbesondere in Italien und England nimmt der Stil des Neuklassizismus in formaler Hinsicht wie auch zeitlich eine ähnliche Entwicklung, wie in Frankreich und Deutschland. Dadurch, daß überall fast aus-

nahmslos die Ziele dieselben waren: engster Anschluß an die Antike bei oft unmittelbarer Übertragung ihres Formenkreises, weist er meist nur in seinen Anfangsstufen Verschiedenheiten auf, wird aber dann so international und farblos, wie keine der ihm vorangegangenen Kunstweisen es war. Die neuklassizistischen Bauten in Rußland und selbst in Nordamerika (Kapitol zu Washington) zeigen im wesent-

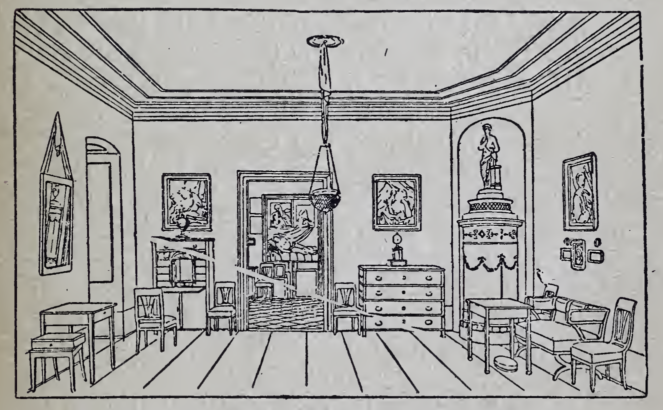


Fig. 209. Zimmer aus der Biedermeierzeit (vom Jahre 1820).
(Nach J. Hoffmann, Von der Empire- zur Biedermeierzeit).

lichen die gleichen Grundzüge und Formen, wie in England oder Deutschland. Damit dokumentiert der Neuklassizismus am treffendsten seinen Charakter als ein die ganze monumentale Architektur seines Jahrhunderts beherrschender internationaler Weltstil.

Die **Bildnerei** verdankt der Wiederaufnahme des Klassizismus einen neuen Aufschwung. Die rein dekorative Plastik des Barock und Rokoko mit den oft bedenklich gesteigerten Formen und der vor allem aufs Effektvolle gerichteten, rein

äußerlichen Behandlung hatte sich schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts überlebt. Die veränderte Zeitströmung, welche in der Mitte dieses Jahrhunderts in der Baukunst den epochemachenden Umschlag hervorrief, ergriff auch die Bildnerei; man strebte wieder nach einem tieferen Inhalte und strengeren, reineren Formen nach dem unvergleichlichen Vorbild des klassischen Altertums. Dieser Neuklassizismus der Bildnerei findet seine hervorragendsten Vertreter in Canova († 1822), Dannecker († 1841), Thorwaldsen (1844), G. Schadow († 1850) und Ch. Rauch († 1857), d. s. die Meister, die bestimmend einwirken auf die Mehrzahl der Bildhauer des 19. Jahrhunderts.

Die **Malerei**, welche sich in der Barock- und Rokokoepoche ganz in den Bahnen einer zwar brillanten, aber doch rein äußerlichen, koketten Kunst bewegte, gelangt mit Eintritt des Klassizismus zu einem Wendepunkt, mit welchem eine Einlenkung erfolgt in die klassische Richtung der Antike im Sinne der Raffaelschen Kompositionen. Diese Bewegung wurde hauptsächlich angebahnt durch A. Mengs († 1779), dessen Werke jedoch noch durch die manieristische Behandlung die Übergangsstufe darstellen. Ein völliger Umschwung tritt aber in den Schöpfungen des idealen Asmus Carstens († 1798) ein, in denen sich ein enger Anschluß an die Antike zu erkennen gibt. In Frankreich ist es J. L. David († 1825), dessen Werke unmittelbar von den durch die Revolution hervorgerufenen Ideen erfaßt werden, und die in ähnlicher Weise bahnbrechend werden für die französische Kunst.

In den **Kleinkünsten** äußert sich der Einfluß der Antike in besonders starkem Maße. Fast überall kommen die Formenelemente der griechischen und römischen und nach dem ägyptischen Feldzuge Napoleons auch der ägyptischen Kunst zum Vorschein. Die oft gedankenlose Übertragung der antiken Motive auf die Gebrauchsgegenstände aller Art unter Zurück-

drängung der freischaffenden Kunstphantasie mußte aber bald für die Entwicklung der Nutzkunst verhängnisvoll werden. Dazu kam die Einwirkung der nunmehr in größerem Umfang einsetzenden Maschinenarbeit, die vielfach die soliden Handwerkstechniken ausschaltete und die gesamte Kleinkunst mit ihren Massenartikeln überschwemmte. Nur Frankreich und England hielten sich noch unter der Gunst ihrer politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse auf einer gewissen Höhe. In Deutschland aber ging die Kleinkunst, wenn man von den durch Zweckmäßigkeit in Aufbau und Form und durch solide Technik sich auszeichnenden Mobilien der Biedermeierzeit absieht, unter dem Druck der Zeitverhältnisse durch die Ersetzung der soliden Materialien und Techniken mit billigen Surrogaten gegen Ende der klassizistischen Periode einem völligen Verfall entgegen.

14. Die Stile der Neuromantik und Neurenaissance.

Die Geistes- und Formenwelt der Antike konnte, so tief sie auch in die Weltanschauung jenes Zeitalters eingedrungen war, das durch die Französische Revolution seine Signatur erhalten hatte, die künstlerischen Auffassungen und Bedürfnisse der nordischen Völker nicht restlos und nicht auf die Dauer befriedigen. Die germanischen Stämme, in deren Kunstübung von jeher Äußerungen des Gemüts einen wesentlichen Grundzug bildeten, empfanden beim Vergleich der klassizistischen Bauten mit denen des Mittelalters in jenen einen Mangel an poetischem Stimmungsgehalt, für den die formalen Schönheiten der antiken Gliederungen nur einen unvollkommenen Ersatz zu bieten vermochten. Auch für die kritische wissenschaftliche Betrachtung, die sich allmählich der einheimischen Kunst der Vergangenheit zuwendete, konnte die Erkenntnis nicht ausbleiben, daß die klassizistische Architektur

doch nur als eine angenommene, von fremdem Boden übertragene, den Grundton nationaler Kunstphantasie nicht treffende äußere Form erscheint. Ohne Zweifel bildeten die charaktervollen mittelalterlichen Bauten einen ungleich bezeichnenderen Ausdruck der germanischen Volkskunst, als die zwar stolzen, aber gehaltlosen Bauten des Neuklassizismus in ihrem von den Schöpfungen des heidnischen Altertums entlehnten Gewande. Selbst überzeugte Anhänger des Klassizismus wurden allmählich im Glauben an die Zulänglichkeit und Anwendbarkeit des Architektursystems der Antike auf die Werke der neuzeitlichen Baukunst irre.

Als nun im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts von England aus, wo die Fäden der nationalen Gotik auch im 17. und 18. Jahrhundert nicht ganz verloren gegangen waren, die neuromantische Bewegung in der Literatur auch auf das Festland überging, fand sie unter der Künstlerschaft begeisterte Anhänger. Von ihnen wurde die Wiederbelebung der christlich-mittelalterlichen Kunst als höchstes Ideal gepriesen und bald auch durch bedeutende Denkmäler in der Praxis verwirklicht. Die Hauptvertreter des nunmehr einsetzenden, neben dem Neuklassizismus herlaufenden **Stils der Neuromantik** waren in England Ch. Barry († 1860) (Parlamentsgebäude London), in Frankreich Viollet-le-Duc († 1879), in Deutschland der auch schriftstellerisch tätige K. A. von Heideloff († 1865) in Nürnberg, K. W. Hase († 1912) in Hannover, in Karlsruhe der Romantiker H. Hübsch († 1863) und der Gotiker Fr. Eisenlohr († 1854), in Wien Fr. Schmidt († 1891).

Auch in der Malerei fand die Neuromantik eifrige und erfolgreiche Vertreter, unter denen vor allem Fr. Overbeck († 1869) und P. Cornelius († 1867) zu nennen sind.

Aber auch die mittelalterlichen Kunstideale vermochten die Baugedanken der neuen Zeit nicht allgemein und nicht

in vollem Umfang auszufüllen. Die Geisteswissenschaften hatten sich in ihrer tiefgründigen Konzentration auf bestimmte Fachgebiete und insbesondere auf die objektive Durchforschung der gesamten geschichtlichen Vergangenheit auch den auf das Mittelalter gefolgten Zeiten, sowie der Kultur und Kunst fremder Völker zugewandt. Je reicher das Material war, das die Kunsthistoriker nach und nach aus aller Herren Ländern zusammentrugen, um so schneller füllten sich die nunmehr in großer Zahl gegründeten Museen und Vorbildersammlungen. Bunt, wie die Erzeugnisse der Gesamtkunst, wie die Zusammensetzung der Menschheit selbst, wurden nun auch die in ihnen veranstalteten Ausstellungen. Für die Bauakademien bildeten sie eine Quelle eifrigen Studiums. In ihnen behandelte man die Architektur rein als Wissenschaft; man strebte vor allem — entsprechend einer strikten Forderung der Zeit — nach historischer Treue, nach völliger Stilreinheit. In einer möglichst gründlichen Kenntnis aller historischen Stile und ihrer Detailformen sah man das höchste Ziel. Die frei schaffende Kunstphantasie wurde zurückgedrängt durch die wie die Geschichtsforschung rückwärtsschauende stilhistorische Gelehrsamkeit.

Da die Kunstkritik auch Fragen des Inhaltes und Wertes der einzelnen Kunststile für die baulichen Schöpfungen in objektiver Weise in den Bereich ihrer Erörterungen zog, kam bald die Auffassung zur Geltung, daß die verschiedenen Stile je nach den Bauzwecken auszuwählen und zu verwenden seien, daß z. B. die mittelalterliche Architektur die treffendste Ausdrucksform bilde für christlich-kirchliche und nationale Ideen, die orientalische, insbesondere die maurische, diejenige für den israelitischen Kult usw.

So trat im architektonischen Schaffen ein Eklektizismus[1]) ein, der zu einer Stilverwirrung führen mußte, wie sie noch

[1]) Vgl. S. 202 unten.

nicht dagewesen war. Nicht nur die mittelalterlichen Stile und die Renaissance, die sich ohnehin an den vorausgegangenen Neuklassizismus als notwendige Folge anschließen mußte, sondern auch der Barock, das Rokoko, ja alle historischen Stile bis zum Biedermeier wurden ins Leben zurückgerufen. So entstand eine **Neurenaissance,** die im weiteren Sinne alle historischen Stile umfaßte. Manche Bauherren und Architekten gefielen sich darin, in Deutschland eine englisch-gotische Villa, ein chinesisches Gartenhaus, ein orientalisches Kaffeehaus usw. zu erstellen. In den Inneneinrichtungen wechselte zuletzt der Stil wie die Mode. Man bemaß die Tüchtigkeit des Architekten nicht selten danach, wie er sämtliche „gangbaren" Stile beherrschte, man stellte an ihn, namentlich in der Innendekoration und im Kunstgewerbe alle erdenklichen Anforderungen. Die Folge davon war ein hastiges, rein äußerliches und vielfach mißverstandenes Aneignen der auffallendsten Merkmale der Kunststile und eine Zusammenstellung derselben an Bauten und am Hausrat in einer Anordnung und Fülle, in der von einer organischen Entwicklung oft keine Rede mehr sein konnte. Das Nachäffen führte zu charakterlosen Imitationen, zu Täuschungen aller Art. Die solide Technik ging verloren, verloren ging auch, was noch schlimmer war, der gesunde Geschmack.

Diese bedenklichen Auswüchse der Zustände in der Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind namentlich in Deutschland und zwar in der Kunst der breiten Volksmassen in Erscheinung getreten, da hier jede einheitliche Ausrichtung des Geschmacks und jede Führung fehlte. Frankreich und Italien hatten sich durch strengeres Festhalten an ihrer Überlieferung und England durch starke Betonung der Zweckmäßigkeit in der Anlage und architektonischen Gestaltung der Bauten einen sicheren Boden bewahrt.

Aber auch über die Baukunst Deutschlands sei mit den

obigen Hinweisen nicht etwa ein abschließendes, vorbehaltsloses Urteil ausgesprochen. Im Blick auf ihre Schattenseiten dürfen wir die Großleistungen einer stattlichen Zahl hochstrebender Architekten — es seien nur Semper in Dresden, Zürich und Wien, Hansen und Ferstel in Wien und Wallot in Berlin genannt — des durch eine überreiche Bautätigkeit sich auszeichnenden Zeitalters nicht übersehen. Im Lichte ihrer Zeit, die eine streng historische, rein wissenschaftliche war, haben diese Architekten wahrhaft Großes geleistet. Freilich wird durch deren Schöpfungen das Gesamtbild des Zeitalters nicht bestimmt. Dieses enthüllt uns in weit überwiegendem Maße die Erzeugnisse einer antiquarischen, auf der Neigung zu fortwährenden Neuerweckungen beruhenden Kunstauffassung, die wieder zum Leben zurückgebrachten Teile einer toten Welt, die sich hemmend in den natürlichen Entwicklungsgang der Baukunst einschieben. Und deshalb bietet für unsere vorliegende Stilbetrachtung die Neuromantik und Neurenaissance, deren Ausgangsformen wir ja früher schon eingehend besprochen haben, kein weiteres Interesse mehr. Wir können uns mit den hier gegebenen allgemeinen Hinweisen auf die zeitgeschichtliche Entwicklung begnügen.

15. Der moderne Stil.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kamen mit zunehmender Stärke Reformbestrebungen auf dem Gebiete der Kunst zum Ausdruck, die bald zu einer allgemeinen Bewegung im Sinne eines direkten Gegensatzes zu den seitherigen künstlerischen Anschauungen führten. Sie waren die Folge jener gewaltigen Umwälzungen im Geistesleben der mitteleuropäischen Völker, die sich einige Jahrzehnte hindurch in der Literatur vorbereiteten. Es waren der Realismus und Naturalismus, die einer aus der Wirklichkeit schöpfenden Betrach-

tungsweise und einer Ausübung der Wissenschaften und der Künste nicht nach erlernten Regeln, sondern nach den natürlichen Anlagen und den Erfordernissen der Gegenwart zustrebten. Unterstützt wurde diese Bewegung durch die an die Baukunst herangetretenen eigenartigen Aufgaben für die aus den neuzeitlichen Verkehrsverhältnissen hervorgegangenen Bautypen, die Bahnhofhallen, großen Geschäftshäuser, Banken, Börsengebäude u. dgl., welche ganz außergewöhnlichen Bedürfnissen genügen sollen, die keine Beziehung mehr haben zu den Tempeln, Kirchen und Palästen der Vergangenheit. Es war naturgemäß, daß solche neue Aufgaben, für deren Lösung sich auch ganz neue Techniken (Eisenbeton) darboten, auch zu neuen künstlerischen Versuchen führen mußten in der Raumgestaltung und Formgebung.

Wir haben an dem bisherigen Werdegang der Kunst gesehen, daß tiefeinschneidende Wandlungen in den Kulturanschauungen in Verbindung mit neuartigen Bauaufgaben und Bereicherung der technischen Mittel stets zu Um- und Neubildungen der Kunstformen geführt haben, die fortgesponnen und weiterentwickelt wurden, bis der gewollte Zweck erreicht und ein dem neuen Zeitgeiste entsprechender künstlerischer Ausdruck gefunden war. Während aber die früheren Stilwandlungen einen einheitlichen, stetigen Übergang darstellen vom Alten zum Neuen, vollzogen sich die unter den oben bezeichneten Verhältnissen geforderten Neuerungen, namentlich in der Architektur und dem Kunsthandwerk unter dem harten Ringen einer jungen, kampfesmutigen Schar von Künstlern mit heftig widerstrebenden Anschauungen. Auf der einen Seite verlangte man nach durchaus neuen, noch nicht dagewesenen Bildungen, auf der andern forderte man ein pietätvolles Festhalten an dem künstlerischen Erbe der Vergangenheit, welches allein die wahre und echte Grundlage für eine inhaltvolle und fruchtbringende Weiterentwicklung geben

könne. Das rücksichtslose Überbordwerfen der Überlieferung und die Lossagung von den geistigen Errungenschaften der Vergangenheit führte bei den auf der äußersten Linie der „Modernen“ sich bewegenden Künstlern so manche revolutionäre Vernichtung und Willkür herbei. Denn mit der Abwendung von den überlieferten Stilen waren eigene, zeitgemäße Formen, die man an deren Stelle hätte setzen können, noch nicht geboren. Die Bildnerei und Malerei fanden neue Wege im unmittelbaren Anschluß an die Natur. Die Architektur mußte aber ihre neuen Typen erst schaffen. In dem rastlosen Suchen und Ringen nach Umbildungen war es erklärlich, daß die eifrigsten Verfechter der modernen Bestrebungen sich zunächst in den Extremen bewegten und ihren Forderungen einen übertriebenen Ausdruck gaben, ehe es ihnen gelang, dauernde Neuwerte zu schaffen. Auf ungleich günstigerer Basis befanden sich von Anfang an diejenigen, welche ihre Leitmotive aus der ältesten Überlieferung der Kunst ihres Volkstums suchten und deren Typen unter entsprechender geistiger Umarbeitung für ihre künstlerischen Gedanken verwerteten. Eine andere (hauptsächlich von Wien ausgehende) Richtung stützte sich in der dekorativen Ausdrucksweise auf die Stilformen Ludwigs XVI. und des Empire, die durch freie Behandlung antiker Formenelemente und durch Einfügung neuartiger Verbindungen von Eisen und Stein ein eigentümliches, durchaus modernes Gepräge erhielten. In Süddeutschland gewann namentlich die von der Darmstädter Künstlerkolonie gegründete Stilrichtung großen Einfluß; diese ließ im Vollgefühl der Selbständigkeit und Reife alles Überlieferte außer acht und bezeichnete die Ableitung neuer Stilformen aus dem unmittelbaren Wohlgefallen am Zweckmäßigen und Nützlichen als den einzigen Weg, der zu einer zeitgemäßen und Zukunft versprechenden Regeneration der Bau- und Innenkunst führen könne. In einer zum Ge-

brauche einladenden Formgebung, im Betonen der Konstruktion, Ausnützen aller Eigentümlichkeiten und Schönheiten der Materialien und der hochentwickelten Technik suchte sie die künstlerischen Elemente eines freien, innerlich wahren und fruchtbaren modernen Stils. Auf der von ihr im Jahre 1901 in Darmstadt veranstalteten Ausstellung einer Anzahl ausgeführter und zum Bewohnen und Benutzen fertig eingerichteter Bauten gab sie ein Bild ihres Schaffens. Diese Ausstellung wurde auf dem Festlande zu einem wichtigen Ausgangspunkte der modernen Kunst. Von nun an erhielt die neue Bewegung festere Ziele und bestimmtere Richtlinien. Die aus den neuen Ideen hervorgegangenen Stilwandlungen äußern sich zuerst in der Innendekoration, und zwar ganz besonders in der Innendekoration des modernen Wohnhauses, dem nunmehr, entsprechend dem sozialen und demokratischen Geiste der Zeit, die Architekten ihr besonderes Interesse zuwandten. Hauptsächlich in der Wohnhauseinrichtung werden die neuen Prinzipien entwickelt. Wir werden deshalb das, was man als Eigentümlichkeiten des neuen Stils bezeichnen kann, zunächst an der Innenkunst betrachten.

Diese sucht schon in der ganzen Grundrißdisposition hinsichtlich der Zahl und Größe und des Ineinanderordnens der Räume alle Wohnungsbequemlichkeiten einer auf die Persönlichkeit gestimmten Häuslichkeit im höchsten Sinne zu bieten und ein möglichst günstiges Raumgefühl zu erzeugen durch Schaffung ungleicher Höhen, wie auch durch reichliche Ausnutzung überraschender Licht- und Farbenwirkungen. Jeder einzelne Raum wird in einem sorgfältig abgewogenen, satten Farbenton abgestimmt, der ebenso auf den speziellen Wohnzweck desselben berechnet ist, wie auf einen harmonischen und effektvollen Wechsel in der Aufeinanderfolge der Räume. Durch einfarbige (Uni-)Tapeten mit indifferenten

Mustern, über die das Auge hinweggleitet, ohne Interesse an der Einzelform zu nehmen, wird eine sehr ruhige Stimmung erzielt. Die Anordnung und Gestaltung der Fenster erfolgt nur nach dem Lichtbedürfnis. Um eine organische und geschlossene Raumdekoration zu schaffen, werden diejenigen Einrichtungsgegenstände, welche ihrer ganzen Natur nach

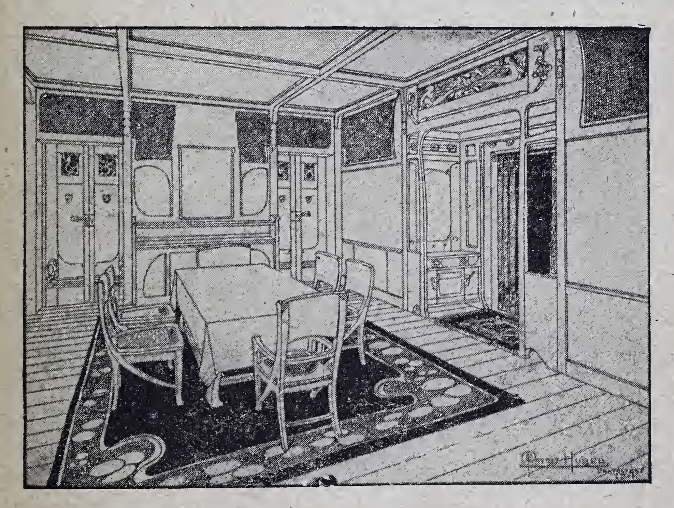


Fig. 210. Moderne Inneneinrichtung vom Jahre 1900.
(Nach Kunstgewerbeblatt).

nicht beweglich zu gestalten sind, also namentlich die Kastenmöbel und Schränke für die Aufbewahrung, meist als Einbauten behandelt oder sonstwie unlöslich mit der Wand verbunden.

Die Formgebung zeigt eine völlige Befreiung von der Überlieferung, insbesondere der Renaissance, deren Ausdrucksweise als überlebt und nicht mehr zeitgemäß betrachtet wird. Für sie habe als oberstes Gesetz die Forderung zu gel-

ten, daß alle Gebilde der idealen Zweckform möglichst nahe zu bringen sind und dieser alsdann mit einem sorgfältig ausgewählten Material und in einer diesem entsprechenden Technik ein Schmuck gegeben werden müsse, der sie in das Reich des Schönen erhebt. In der Gestaltung der Grundform, der rhythmischen Bewegung konstruktiv geführter Linien, welche den tektonischen Aufgaben der Geräteteile lebendigen Ausdruck geben, sieht der Künstler den besten Schmuck. Die ganze innere Einrichtung erhält dadurch eine kernige, lebhafte Zeichnung (Fig. 210). Die bindenden Teile, Beschläge u. dgl. erfreuen sich besonders augenfälliger Betonung. Im übrigen wird aber in dem Streben, alles Unorganische abzustreifen und ein einheitliches und einfaches Ganzes zu schaffen, auf ornamentalen Aufputz fast ganz verzichtet. Die Schönheit und Echtheit des Materials, eine farbenfrohe Behandlung desselben unter ergiebiger Ausnützung aller zur Verfügung stehenden Baustoffe, insbesondere der neuzeitlichen Glastechnik, und eine musterhafte Ausführung, auf welche das moderne Kunsthandwerk mit berechtigtem Stolze schaut, geben der Einrichtung die künstlerische Vollendung.


Fig. 211.
Modernes Architekturstück.
(Nach Kunst u. Handwerk).

In der Entwicklung des Ornaments hat die moderne Kunst eine einheitliche Auffassung noch nicht erreicht. Es lassen sich hierin verschiedene Richtungen unterscheiden. Die eine lehnt sich an die gute alte Überlieferung an, schafft aber

durchaus neue Formen, die den Geist der Zeit und des Urhebers ausatmen und eine gute Grundlage geben für eine gedankenvolle und ersprießliche Weiterentwicklung (Fig. 211). Die andere erklärt das Ornament als solches überhaupt für überflüssig und durch die Konstruktions- und Dekorationslinien ersetzt, oder sie behandelt es als einen plastischen und bildsamen Stoff, der an den Verknüpfungen und Endigungen sich in knorpelartige, an den Bau der Knochen erinnernde Bildungen verwächst. Eine weitere Richtung sieht in einem wesenlosen, durch Verschlingungen und Verdoppelungen gebildeten Linienspiel und bei farbiger Behandlung in der Wechselwirkung der hellen und dunklen Flächen das Hauptmoment der Dekoration. Kommen vegetabilische Stoffe zur Verwendung, so werden diese meist so verallgemeinert, daß man die vorbildliche Pflanzenart kaum mehr erkennen kann und fast nur ein gefälliger Rhythmus zwischen den Linienzügen und den dunklen oder hellen Flecken ins Auge fällt (Fig. 212). Da wo das Ornament in selbständiger Form, als eigentliche Verzierung, auftritt, macht sich eine ausgesprochene Freude an freien naturalistischen Motiven geltend, die zum Teil strenge stilisiert, zum Teil unter scharfer Betonung des Charakteristischen wiedergegeben werden (Fig. 213). Dieses moderne Pflanzenornament hat gegenüber dem der Renaissance den Vorzug augenfälliger Klarheit und Einfachheit. Wie sehr es dem Geschmack der Zeit entspricht, und wie ergiebig sich seine Verwendung bis jetzt erwiesen hat, ist am besten im modernen Kunsthandwerk

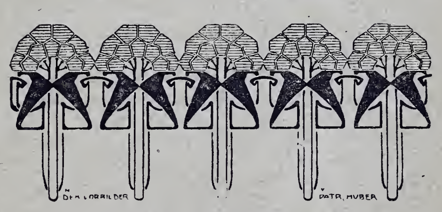


Fig. 212. Moderner Fries.

ersichtlich, das namentlich in der Keramik und Schmiedekunst (Fig. 214), in den Zinn- und Silbergeräten und in den Gold- und Luxusartikeln aller Art in einer durchgreifenden Weise befruchtet wurde.

In der Außenarchitektur treten die übereinstimmenden künstlerischen Gedanken weniger klar vor Augen, als in der Innendekoration. Überall zeigt sich ein das heutige Kunstverständnis kennzeichnender Wandel in der Vorliebe für frische Formen, in dem Gruppieren der Baumassen nach rein malerischen Gesichtspunkten, dem Streben nach Einfachheit und Vermeidung des Überladenen. Die konstruktive Entwicklung wird stets betont. Sie erinnert bei den großen Geschäftshäusern mit dem hochragenden Pfeilersystem und den riesigen Öffnungen einerseits an die mittelalterliche Kunst, anderseits an die ingenieurtechnischen Aufgaben der Zeit, die einen mächtigen Einfluß ausüben auf die Architektur und ihr durch Einfügung des Eisens in den Bau einen neuen, durchaus zeitgemäßen Charakter geben.

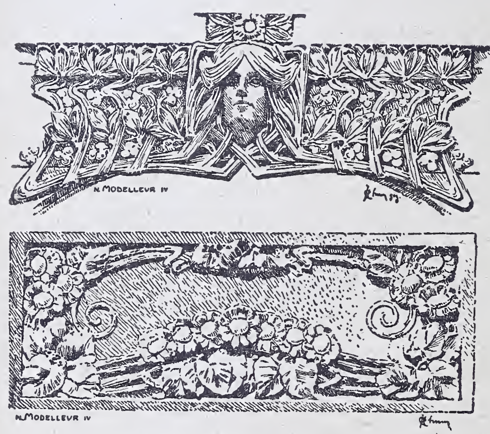


Fig. 213. Moderne Ornamente.

In der Formengestaltung selbst haben sich gemeinsame Grundzüge fast nur am Wohnhausbau entwickelt, für den das amerikanische und englische Landhaus vorbildlich ge-

worden ist. Die Fassaden sollen vor allem die Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit der innern Raumanlage in einer künstlerischen Gestaltung der Verhältnisse zu erkennen geben. Man sucht nicht mehr durch eine gesetzmäßig entwickelte Architektur zu wirken, sondern durch die Flächen und das Verhältnis derselben hinsichtlich ihrer Form und ihrer Durchbrechungen. Alle dekorativen Effekte von Loggien und Galerien, von dem Wechsel des Holzfachwerks mit verputzten Flächen und Rauhgemäuer, malerisch abgestuften Terrassen und Treppenanlagen, unvermittelt absetzendem, im Verputz



Fig. 214. Modernes Eisengitter (nach Arch. Rundschau).

sich verlierendem Quadermauerwerk u. dgl. m. werden in reichlichem Maße ausgenützt. Die Symmetrie wird, namentlich bei den freistehenden Wohnhäusern, nach Möglichkeit umgangen. Für die Erker und Balkone ist die polygonale Grundrißform mit schräg vorspringenden und in ihrer Einfachheit meist an die frühromanische Formgebung erinnernden Konsolen sehr beliebt. In der Anbringung verschieden großer, ungleich geformter und unsymmetrisch eingesetzter Fenster und Fensterreihen zeigt sich oft eine naive Willkür. Wo Haustein verwendet wird, ist die Anlehnung an romanische und Empire-Bildungen oder eine direkte Verschmelzung

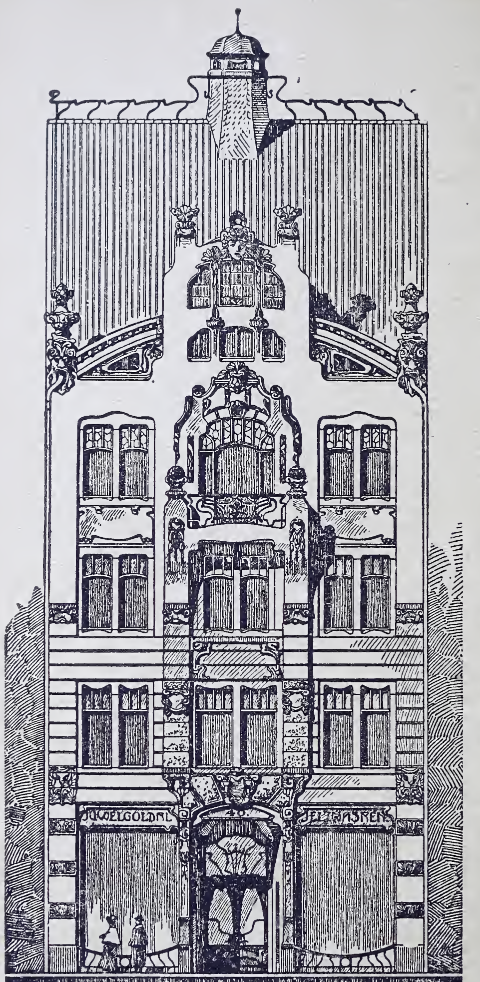


Fig. 215. Moderne Fassade vom Jahre 1902.
(Nach Arch. Rundschau).

mittelalterlicher Motive mit Barock- und Rokokoformen nicht zu verkennen (Fig. 215). Eine eigenartige, neue und namentlich für Einzelwohnhäuser mit Vorliebe verwendete Bauweise verzichtet fast ganz auf die Hausteine (auch an den Fenster- und Türeinfassungen) und verwendet für die Fassadenverkleidung ausschließlich Kalkmörtel, welcher durch Einziehen von geraden und wellenartigen Streifen, durch den Wechsel von Glatt- und Rauhverputz und durch freihändige Aufmodellierung großzügiger Ornamentik mit üppigen Zweigen, Streublumen und dgl. namentlich den

kleineren Villen ein oft sehr reizvolles und anheimelndes Aussehen gibt. Das Streben, sich ganz auf das Zweckmäßige und die reine Materialwirkung zu beschränken, geht aber oft so weit, daß solche Landhäuser äußerlich nichts mehr zeigen als eine gesuchte Einfachheit, kahle Flächen, einige schmucklose, unsymmetrisch eingesetzte Fensterreihen, ein hohes Dach und riesige Kamine.

Diese Kunstweise, mit welcher der moderne Stil um die Wende des 20. Jahrhunderts einsetzte, konnte aber, so begeisterte Fürsprecher auch für denselben eintraten, nicht allseitig und nicht auf die Dauer befriedigen. Schon nach einem halben Jahrzehnt machte sich bei seinen eigenen Vertretern eine Reaktion bemerkbar, die hauptsächlich auf die zu weitgehende Vernachlässigung der allgemeinen Grundgesetze für die künstlerische Gestaltung, der Symmetrie, des Rhythmus, der Proportionalität und Einheitlichkeit zurückzuführen war, auf denen das Wesen aller Dekoration, insbesondere des Ornaments beruht. Man wurde allmählich kritisch gegen das kecke, durch unverstandene Nachbildung entartete Linienspiel und die aufdringliche, unbesonnene Naturalistik der Ornamente. Die Bezeichnung „Jugendstil", die sich bald für diese Anfangsstufe der modernen Kunst eingebürgert hatte, schloß schon gegen Ende des ersten Dezenniums vom 20. Jahrhundert den Inbegriff des Unreifen, Überwundenen und selbst des Verwerflichen in sich. Man empfand das Unzulängliche und vielfach Störende solcher Ornamentik und ging dazu über, sie einzuschränken und schließlich möglichst ganz zu verbannen. Es erhob sich so die Forderung, daß wahre Schönheitswerte nur durch wohlausgebildete Zweckformen, durch sorgfältig gewähltes und behandeltes Material und durch tadellose technische Ausführung unter Hervorhebung ihrer Eigenart zu suchen und zu erreichen seien. Damit setzte

ein „Purismus" ein, eine Vereinigung der Architektur und der Gebrauchsgegenstände von allen ornamentalen Zutaten, in einer oft bis zum äußersten getriebenen Konsequenz.

Natürlich konnten solche Forderungen nur vorübergehenden Bestand haben; denn der Schmucksinn ist dem Menschen

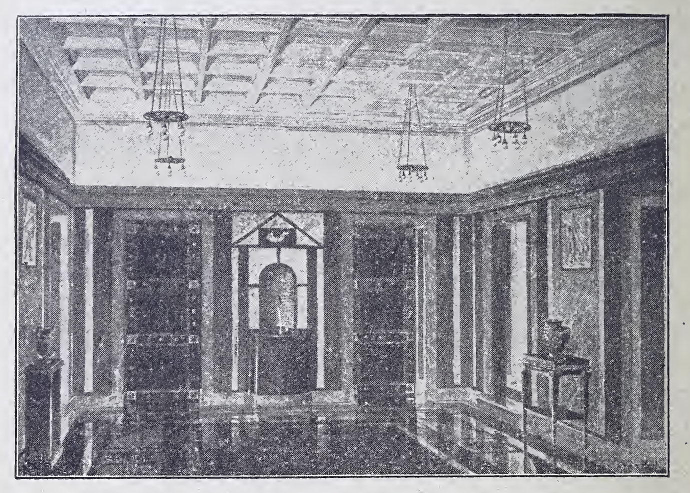


Fig. 216. Moderne Innendekoration eines Vorsaals. (Aus Moderne Bauformen, 1913).

angeboren und läßt sich nicht auf die Dauer aus der künstlerischen Betätigung ausschalten. Sie hatten aber insofern eine tiefere Wirkung, als sie zum Maßhalten, zu ruhigeren Bildungen und zur Berücksichtigung der allgemeinen Grundgesetze, insbesondere der Symmetrie und Einheitlichkeit führten (Fig. 216).

Auch das Ornament wagte sich allmählich wieder hervor, geläutert durch strengeres Abwägen seiner Proportionen

und schärferes Augenmerk auf organische Entwicklung seiner Einzelheiten.

So lenkte der moderne Stil in der Architektur und Kleinkunst in der jüngsten Zeit in Bahnen ein, die in ihrer Grundstimmung und in allen wesentlichen Zügen eine Annäherung an einen frei aufgefaßten und in modernem Sinne durchgeführten Klassizismus zu erkennen geben (Jahrhundert-Ausstellung in Breslau und Baufach-Ausstellung in Leipzig, 1913).

Durch die großartige, gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts eingetretene Bauentwicklung hat auch die Bildhauerkunst einen neuen Aufschwung erlebt und eine Fülle bedeutender Werke in der monumentalen, dekorativen Genre- und Porträtplastik hervorgebracht. Besondere, das Ganze der Bildnerei kennzeichnende Stileigentümlichkeiten haben sich jedoch nicht herausgebildet. Im allgemeinen macht sich ein entschiedener, oft bis zur Kühnheit und Leidenschaftlichkeit gesteigerter Naturalismus geltend, der in der Formenbehandlung bisweilen einer antikisierenden Richtung huldigt oder zur malerischen Auffassung des frühen Barock und Rokoko neigt. Im Zusammenhang mit der modernen Kunst äußert sich, namentlich in der Denkmalplastik, ein großer, monumentaler Zug und in der Darstellung selbst ein energisches Streben nach Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks.

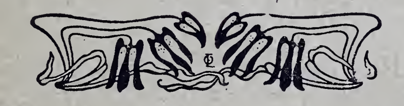
In der Malerei hat sich ebenfalls eine bestimmte künstlerische Ausdrucksweise nicht entwickelt. Sie ist mehr kosmopolitisch als national und zeigt nur insofern übereinstimmende Auffassungen, als sich fast allgemein ein ausgesprochener Naturalismus geltend macht, der nicht selten durch allzu starke Hervorhebung des bezeichnenden Merkmals verschärft wird. Die Bemühungen, der unverfälschten Natur so nahe wie nur möglich zu kommen, führen schon vor Ausgang des

19. Jahrhunderts eine eigentümliche, von Frankreich ausgehende Richtung herbei, die der „Impressionisten", welche den unmittelbaren Eindruck der Natur festzuhalten suchen, so wie sie sich beim Malen in freier Luft (en plein air, daher die Bezeichnung „Pleinairmalerei") dem Auge darbietet. Dieses Ringen nach Wahrheit ist in Deutschland rasch zur Anerkennung gekommen und hat eine vollständige Umwälzung in der Malerei hervorgerufen. Im ganzen treten aber die modernen Stilprinzipien in der Malerei nicht in der kennzeichnenden Weise zutage, wie in der Architektur und Kleinkunst. Zwar läßt sich in Übereinstimmung mit diesen in den besseren modernen Bildern das aufrichtige Streben nicht verkennen, stets das Hauptmoment ins Auge zu fassen, das Charakteristische zu betonen, Nebensächliches zu vermeiden und eine freie, neuartige Technik zu gewinnen. Einheitliche Auffassungen und Ziele, so wie sie an den besseren Bauwerken der neuen Richtung immerhin in Erscheinung treten, kommen aber in der Malerei ebensowenig, wie in der Bildnerei zum Ausdruck.

Von einem „modernen Stil" kann also, strenggenommen, bis jetzt nur in der Architektur und Kleinkunst gesprochen werden, und auch hier nur in bedingtem Sinne; jedenfalls wird noch eine lange Zeit vergehen, bis er eine solche Klarheit, Einfachheit und Selbständigkeit und eine solche Allgemeingültigkeit in der Auffassung und Durchführung der künstlerischen Aufgaben erreicht hat, wie sie sich in den Werken der vergangenen Kulturepochen zu erkennen gibt.

Der moderne Stil hat der jungen Künstlerwelt das lebendigste Leben erschlossen und ist mit vollen Hoffnungen eingetreten in das zwanzigste Jahrhundert. Er steht aber noch ganz im Anfangsstadium seiner Entwicklung und umfaßt bis jetzt nur einen Teil der Stil- und Geistesrichtungen, die

in unsern Tagen, wie immer in einer Zeit werdender Kultur, nebeneinander herlaufen, bis die schwächere von der stärkeren aufgenommen wird und damit ein neues, vollwertiges Glied sich einfügt in die bis zu den frühesten Epochen menschlicher Kultur zurückreichende und durch Jahrtausende fortlaufende Kette der künstlerischen Entwicklung.



Literatur.

Benutzte Quellen:

Semper, G., Über Baustile. Zürich 1869.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1866/79.

Kugler, F., Geschichte der Baukunst. Stuttgart 1856—67.

Durm, J., Ende, H., Schmitt, E., Wagner, H., Handbuch der Architektur:

1. Durm, J., Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart 1903.
2. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. 1898.
3. v. Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland. 1908.

Lübke, W., Grundriß der Kunstgeschichte. Stuttgart 1882.

Lübke, W., Geschichte der Architektur. Leipzig 1884.

Lübke, W., und C. v. Lützow, Denkmäler der Kunst. Stuttgart 1879.

Seemanns Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig 1881—90.

Mothes, O., Illustriertes Baulexikon. Leipzig 1863/68.

Bühlmann, J., Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1872—85.

Dolmetsch, H., Der Ornamentenschatz. 3. Aufl. Stuttgart 1897.

Meyer, F. S., Ornamentale Formenlehre. Leipzig 1886.

Jones, O., Grammatik der Ornamente. London und Leipzig 1865.

Gropius, M., Archiv für ornamentale Kunst. Berlin 1880.

Stegmann, C. v., Handbuch der Bildnerkunst. Weimar 1884.

Busch, C., Die Baustile. 1. und 2. Teil. Leipzig 1868—78.

Allgemeine Bauzeitung 1856.

Lützow, C. v., Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Leipzig 1862.

Förster, E., Denkmale deutscher Kunst von der Einführung des Christentums bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1855/66.

Straßburg und seine Bauten. Straßburg 1894.

Gewerbehalle. Stuttgart 1863 ff.

Kuhn, Dr. P. A., Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln 1891—1911.

Kunstgewerbeblatt. Leipzig 1885.

L'Art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif. Paris 1861 ss.

Hirth, G., Das deutsche Zimmer. München und Leipzig 1886.

Deutsche Renaissance von Ortwein, Scheffers u. a. Leipzig 1871/90.

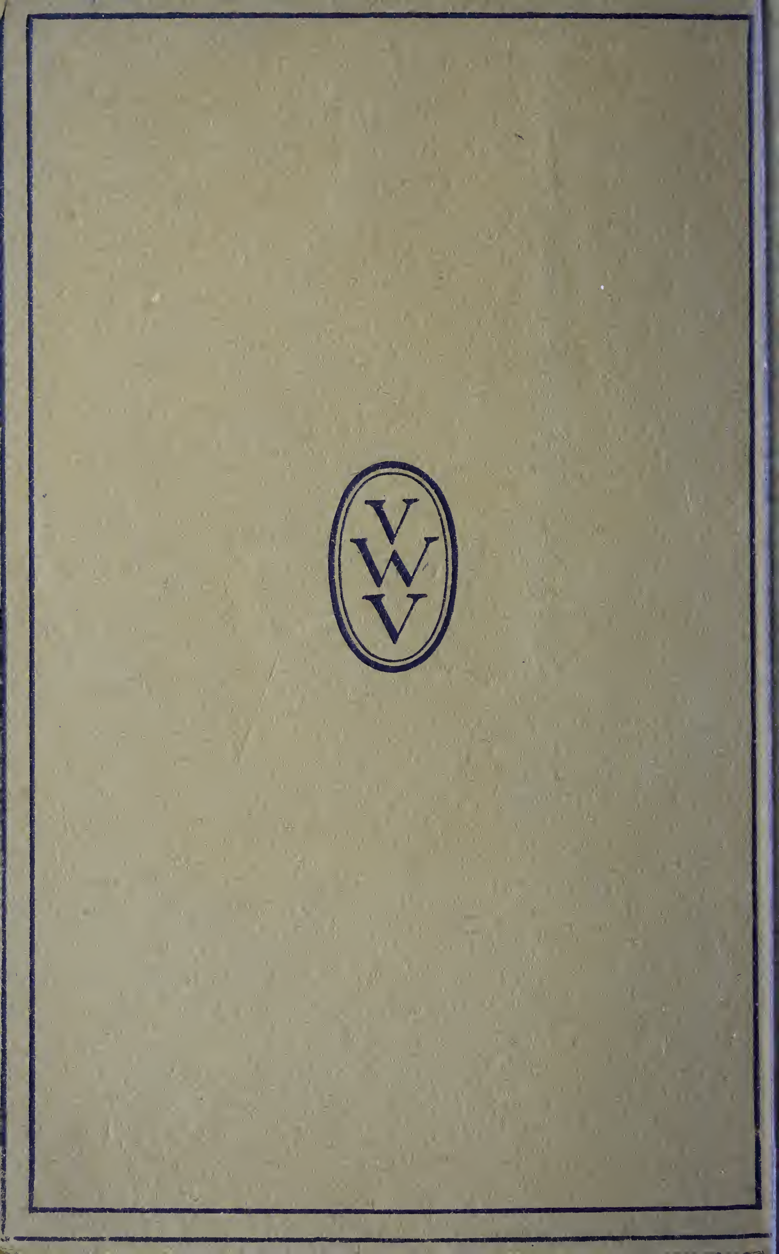
Lübke, W., Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.

Rosenberg, A., Handbuch der Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1902

Göbl, S., Würzburg, ein kulturhistor. Städtebild. Würzburg 1896.
Eisenlohr und Weigle, Architektonische Rundschau. Stuttgart 1890, 1891 und 1902.
Lambert und Stahl, Motive der deutschen Architektur. II. Abt. Stuttgart 1893.
Gurlitt, C., Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.
Gurlitt, C., Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.
Gurlitt, C., Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888.
Ebe, G., Die Spätrenaissance. Berlin 1886.
Jessen, P., Das Ornament des Rokoko. Leipzig 1894.
Daly, C., Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement. Paris 1869/1880.
Die Kunst. München 1902.
Deutsche Kunst und Dekoration. Darmstadt 1900 ff.
Hartmann, K. O., Die Baukunst:
II. Band. Die Baukunst des Mittelalters und der Renaissance. Leipzig 1911.
III. Band. Die Baukunst des Barocks und der Neuzeit. Leipzig 1911.
Meurer, M., Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze. Dresden 1909.
Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1911.
Woermann, K., Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig 1900 bis 1911.

Register der technischen Ausdrücke.





V
W
V